

Maurizio Zaccaro

LA SCELTA

L'amicizia, il cinema, gli anni con
Ermanno Olmi

Introduzione di Emanuela Martini

VALLECCHI
FIRENZE

© 2021 Vallecchi Firenze s.r.l.

ISBN 978-88-8252-114-1

Ti ricordi, sull'Opel Blitz?

Quando si gira, bisogna sempre
lasciare una porta aperta sul set,
perché non si sa mai chi o cosa può
entrare.

JEAN RENOIR

Un giorno di tarda estate del 1980, verso sera, un regista italiano nel pieno della maturità artistica e un giovane da poco promosso aiuto operatore si avventurano su una jeep lungo la mulattiera che porta in cima al Monte Vetraio dove, vicino ai ruderi di una fortezza medicea, è stato allestito il set principale di un film sui re Magi. Sta diventando buio.

«Arrivati in cima, lo spettacolo del tramonto, con gli ultimi raggi del sole che illuminavano i ruderi della fortezza e una distesa di colline brulle come solo la Toscana sa offrire, toglieva letteralmente il fiato.

– Monta la macchina, dai, su... disciulles!

Poi, afferrati i pali con le teste di montone, era corso a infilarli attorno al recinto già allestito dal pastore, segno inequivocabile che oltre non si poteva andare, pena la stessa fine di quelle teste, che negli ultimi lucori del giorno brillavano sinistramente come tanti fantasmi.

– Pronta la macchina... – urlai.

– Apri tutto (il diaframma)... dai che ce la facciamo. Và, c'è anche la luna...

D'un tratto, mentre la macchina girava, un grosso masso si staccò da un muro diroccato e lentamente rotolò verso il recinto. Sempre con l'occhio alla macchina, Ermanno non fece una piega e continuò a girare finché il masso non urtò un palo con il teschio, facendolo cadere a terra. Sembrava una scena preparata a regola d'arte e invece era pura casualità, ma in queste cose Ermanno credeva molto, tant'è che al ritorno disse:

– Impara... eravamo solo io e te e quel pietrone ha voluto fare la sua parte, se c'era tutta la troupe mica la faceva.»

Il film era *Camminacammina*, il suo autore Ermanno Olmi, che nel 1978 con *L'albero degli zoccoli* aveva vinto la Palma d'oro a Cannes e molti altri premi nazionali e internazionali, l'aiuto-operatore alle prime armi Maurizio Zaccaro, che aveva cominciato a lavorare con Olmi caricando casse e attrezzature sull' Opel Blitz con cui il regista lombardo andava in giro per l'Italia alla ricerca di set e volti, e che sarebbe diventato il suo fedele discepolo e poi, come diceva Olmi, il suo «alfiere». *Camminacammina* non ebbe l'esito unanime del film precedente. Forse era un film troppo insolito e scomodo, aspro e inaspettato: troppo lungo, fu ridotto dall'autore a una versione di 171 minuti, fu presentato fuori concorso, nel 1983, al festival di Cannes e, imprevedibilmente, nonostante fosse ispirato al Vangelo di Matteo, fu vietato, da noi, ai minori di quattordici anni. Forse perché, come disse Olmi in un'intervista a Lino Micciché, «ai censori non deve essere piaciuto il fatto che, in *Camminacammina*, il presepe non è una decorazione per il panettone». D'altronde, Olmi di *presepi* ossequiosi e edulcorati non ne aveva e non ne avrebbe mai fatti, nemmeno quando dirigeva film industriali, nemmeno quando, nel 1983, fu incaricato dal

Comune e dagli imprenditori milanesi di realizzare un film che cantasse l'ascesa della «Milano da bere» (e *Milano '83* cantava, eccome, ma la musica olmiana della vita vera e non quella luccicante immaginata dai committenti), nemmeno quando nel 2014 celebrò il centenario della Prima guerra mondiale con l'amarissimo, dolente *Torneranno i prati*.

Ma quella sera, sul Monte Vetrαιο, il cinema reclamava la sua libertà, il film si faceva sotto gli occhi dei suoi artefici. Come diceva ancora Olmi: «I film a un certo punto si fanno da soli». Una percezione dell'occhio, una lezione dell'istinto che tutti i registi davvero bravi conoscono: un pietrone che cade, una nuvola che passa, un temporale in arrivo, un pensiero imprevisto che attraversa gli occhi di un interprete, un colpo di vento che scompiglia una tenda, tutto quello che la vita vera ti regala e che la sceneggiatura non può immaginare. Afferrarli al volo, distillarne la poesia, ma soprattutto essere abbastanza liberi da permettere alla loro libertà di interagire con la nostra.

Sono solo alcune delle tante lezioni o, forse meglio, dei tanti consigli di vita e di lavoro che un personaggio tanto libero (di dentro, di testa e di cuore) come Ermanno Olmi suggerisce a chi lo ascolta attraverso le pagine di *La scelta*, diario o, come preferisce l'autore, «*chronicle*, senza fronzoli e troppi attaccamenti al passato, che Ermanno avrebbe sicuramente detestato».

Così, senza fronzoli, ma con un senso preciso della scansione narrativa e della fisionomia dei personaggi, Maurizio Zaccaro racconta un'amicizia e una collaborazione durate quarant'anni, dal 1978 al 2018, quando Olmi morì, e Zaccaro non c'era perché era a Lampedusa, impegnato a girare *35° parallelo* (oggi intitolato *Nour*), tratto da *Lacrime*

di sale del medico dell'isola Pietro Bartolo, anche questo un soggetto delicato, censurabile e censurato, che, come tutti i film, non si poteva fermare, perché, come dicono gli inglesi: «The show must go on».

Zaccaro non lo dice, ma si capisce che Olmi non avrebbe voluto che abbandonasse il suo set. Si erano visti qualche mese prima quando, nella sua casa di Asiago, malato, Olmi stava preparando il trattamento del film che non avrebbe mai girato, *K 23. La pianista e il despota*, sulla storia della pianista russa Marja Judina. Lavorando insieme a lui, Zaccaro ricevette «l'ultima, grande, impareggiabile lezione di sceneggiatura». Poi, a maggio del 2018, si erano parlati al telefono, uno a Lampedusa e l'altro in ospedale ad Asiago. Gli aveva detto, quasi per consolarlo pudicamente di non essere là: «Mau... ogni film ha la sua dignità... e tu questa dignità la devi difendere a tutti i costi... sempre». Ed è senza venir meno a questo pudore e a questa dignità, all'amore sconfinato per il cinema e per la sua inventiva e artigianalità, per tutti quelli che, stretti tra istinto creativo e richieste dell'industria, non hanno mai smesso di farlo, il cinema, è con il rispetto dovuto a ogni membro della troupe e a tutti gli eventi, casi, risate, dolori che si susseguono su un set e, prima, durante la sua preparazione, che Zaccaro ripercorre da testimone fedele, a volte un po' svagato, spesso preso in contropiede dall'irruenza dell'interlocutore, momenti della storia di un autore tanto autore da aver voluto anche trasmettere la sua passione e il suo «metodo» a chi arrivava dopo, ai giovani che si avventuravano prima ad Asiago e poi a Bologna per iscriversi a Ipotesi Cinema, la scuola fondata con Paolo Valmarana.

Quando comincia il racconto, un paio di anni dopo la

scomparsa di Olmi, non può non esserci malinconia nel rintracciare le fila di un rapporto tanto vivo, creativo e intenso; ma, nel libro di Zaccaro, oltre all'affetto sincero, sulla malinconia prevalgono l'umanità e l'energia di un «maestro» cui piace più ascoltare le storie degli altri che raccontare se stesso e l'entusiasmo maldestro di un «allievo» che non ha mai preteso di essere né delfino né erede, ma solo «ragazzo di bottega», poi collaboratore e, soprattutto, amico e complice. E tra i due, non c'è dubbio (e Maurizio non se ne offende di certo) che il più resistente, travolgente, inventivo, conviviale e vivacemente ilare sia proprio Olmi, quello che non si fermava mai, che non smetteva di indignarsi, che negava di essere un intellettuale anche se passava il tempo con amici come Kezich, Rigorni Stern, Antonioni, Magris, che parlava in dialetto, inseguiva i pietroni, la neve e le nuvole, che diceva che «c'è sempre una corrispondenza tra il volto di una persona e i film che poi realizza. Dalla fisiognomica di un individuo si può intuire il tipo di cinema che costui farà. Antonioni parlava sempre sottovoce e ha fatto un cinema molto riflessivo, persino cerebrale. Fellini era lui stesso un clown. Rossellini era di incontenibile passionalità, procedeva per impulso: lo esaltava l'istante in cui scaturiva il lampo di un'idea. Poi girare il film lo annoiava».

E cosa s'intuiva dal volto di Ermanno Olmi, che era arguto e acuto, e da giovane piuttosto bello e sempre aperto al sorriso? È difficile trovare una foto in cui Olmi non sorrida, dietro gli occhiali e, negli ultimi anni, dietro la barba. La sua è una faccia intelligente e aperta, una faccia che ti guarda, non una maschera di circostanza. La faccia di uno che non corre, ma si ferma per vedere e ascoltare davvero,

e che trasmette alla macchina da presa la consapevolezza di questa umanità, si tratti di umani o animali o natura, di tranvieri, impiegati, operai o dei re Magi *sui generis* o di Giovanni delle Bande Nere, affogato nella sua sanguigna disperazione.

Dimenticare la malinconia. Accettare come regalo dalla vita uno scoiattolo che ogni mattina, d'estate, viene a far colazione sul terrazzo ad Asiago con un pezzettino di noce. E sognare, come fa Puck, il cane bellissimo, shakespeariano e londoniano, che apre questo libro e che all'alba, al risveglio, travolto forse dal profumo del fieno appena tagliato, lo chiude, con la saggia naturalezza della vita che va avanti, come un fiume, come un film, sempre diverso, sempre appassionante, purché sia giusto, purché sia libero.

Emanuela Martini

LA SCELTA

*Le dediche non sono una cosa da poco.
Ecco perché questa è per Yuri, venuto
al mondo mentre Ermanno se ne andava.
Due vite nella mia vita.*

PROLOGO

Quel che ora racconto è tutto vero: luoghi, fatti e persone.
E quando dovrò riferire di lui, dei nostri discorsi, dei suoi racconti,
dovrò necessariamente farlo attraverso le mie parole, rispettando,
per tutto quel che potrò, la sostanza del suo pensiero.

ERMANNIO OLMI

Lettera a una chiesa che ha dimenticato Gesù

Fade in (assolvenza)

Notte fonda. Nevica. Acciambellato sotto la scrivania, Puck sogna. Le zampe hanno delle contrazioni, annaspiano nell'aria mentre dalla bocca affiorano guaiti sempre più acuti, prolungati. Rincorre il legno che gli ho lanciato? Insegue la scia dell'odore della sua amica del cuore Luna? Oppure l'aftore della lepre che l'altro giorno ha intravisto durante la passeggiata sull'argine del fiume? Dopo tanti anni passati insieme lo conosco bene, più guaisce e più non riesce a concretizzare la scena del suo sogno. Si chiama paralisi del sonno. Succede anche a noi umani, tant'è che al risveglio ci giustifichiamo dicendo che i sogni non si realizzano mai. Così tutto quello che abbiamo vissuto durante la nostra fase rem svanisce e nel giro di poche ore, tranne rare eccezioni, non lo ricordiamo più.

Forse è per questo che, anche seguendo le sollecitazioni di chi mi conosce, ho deciso di scrivere non la mia, ma la nostra storia, mia e di Ermanno. Il racconto di un'amicizia

profonda e leale, durata ben quarant'anni. Una vita, per così dire.

Sulla prima pagina del suo libro *Ragazzo della Bovisa*, Ermanno mi ha lasciato una dedica preziosa: «Ti ricordi, Maurizio, i nostri sopralluoghi? Tu eri allora un collaboratore, ora sei un alfiere! Bravo! Ermanno, 11 agosto 2004».

Sono passati altri tre lustri. Ora, in questa gelida notte di gennaio, con le cuffie alle orecchie, monto un breve contributo che fra pochi giorni ricorderà Ermanno Olmi a Ronchi di Percoto, in occasione della quarantaquattresima edizione del Premio Nonino. Scorrono le immagini di repertorio che l'ufficio stampa mi ha messo a disposizione. Momenti inediti, toccanti, divertenti. Olmi, che l'ha vinto nel 1979 con *L'albero degli zoccoli* e poi ha fatto parte a lungo della giuria, consegna premi, tiene discorsi, canta e balla perfino.

Gli piaceva andare a Ronchi di Percoto, passare qualche ora in allegria con i suoi amici più cari: Peter Brook, Claudio Magris, Vidiadhar Naipaul, Antonio Damasio, Adonis, Mario Soldati, Rigoni Stern, Morando Morandini, Edgar Morin e tanti altri; un elenco infinito perché quattro decenni non sono uno scherzo. Però montare questo filmato mi strazia. Mi sforzo di restare concentrato, distaccato dalla torma di ricordi che s'inseguono nella mia mente senza alcun ordine e logica. Niente da fare. Sapevo che sarebbe andata a finire così.

«A chi mi rivolgo per questo lavoro se non a te che Ermanno indicava ogni volta come il suo successore?» mi scrive Giannola Nonino.

Non sono il suo successore, non potrei mai esserlo. Si

cerca sempre di dare un erede, una continuità intellettuale e artistica ai «maestri del nostro tempo». Ma più che altro è un gioco. Spesso vano. Nella realtà le cose vanno in modo diverso. Si può seguire una linea, un pensiero, magari anche uno stile, ma resta e resterà per sempre l'unicità, l'imparaggiabile genio di chi ci ha preceduti. Tutto il resto è solo sterile imitazione e, come tale, andrebbe sempre evitato.

Ermanno amava la vita, la convivialità, quella schietta, caratterizzata dalla consapevolezza che l'essere conviviali non prevede differenze fra i convitati. Così come amava «il pianeta che ci ospita» che non smetteva mai di sorprenderlo, nonostante gli attentati subiti dall'uomo.

«La grande gioia della vita umana qual è? Che l'uomo è la sola creatura in grado di stupirsi di fronte alle meraviglie del mondo. La gioia di vivere, questo stupore, ecco cosa mi aiuta a credere in Dio.»

Questo eterno stupore ha dato a Ermanno, fino all'ultimo, la forza di progettare e realizzare i suoi film. La sua avventura di regista, scrittore e uomo di pensiero non è solo nelle opere che ha portato a compimento, ma anche in tutte quelle che avrebbe voluto fare e che, per una ragione o per l'altra, non è mai riuscito a concretizzare.

Da quando è nato il cinema si pensa che ogni regista, o almeno quelli sui quali si sono accesi i riflettori dei festival che li hanno premiati dando loro visibilità e notorietà, sia una figura iconica, un artista le cui idee sono realizzabili e incontestabili, al quale tutto è concesso, al quale ogni capriccio viene esaudito. Non è così.

La storia del cinema è lastricata anche di sconfitte e di esistenze spese non solo sul set, ma soprattutto in quei ter-

ritori, a volte inesplorati, dove mai nulla è dato per scontato e dove la libertà d'espressione è una condizione includibile del narratore.

Quella di Ermanno Olmi è una di queste esistenze. A raccontarla non è il suo successore, nemmeno «l'allievo prediletto», come amavano definirmi Tullio Kezich e Lietta Tornabuoni, ma solo l'«alfiere», come Ermanno ha scritto nella prima pagina della sua storia più bella, quella di un film che purtroppo non siamo riusciti a realizzare.

La mia non vuole essere né una biografia né un'autobiografia, ma più semplicemente un «chronicle» senza fronzoli e troppi attaccamenti al passato, che Ermanno avrebbe sicuramente detestato, come l'inglesismo che sto usando. «Traccia» gli sarebbe suonato meglio, ne sono certo, così come scrisse nella sua introduzione alla sceneggiatura di *E venne un uomo* (1963), film su papa Giovanni XXIII:

«Quando un uomo è in vita, specialmente se è un uomo importante, tutti credono di conoscerlo bene, di sapere tutto: che cosa pensa, come vive, quali sono i suoi interessi... Ma appena quest'uomo ci lascia, ci accorgiamo di non sapere nulla di lui. Tutto diventa misterioso: la sua vita, la sua morte... A testimoniare di questa vita e di questa morte restano però, per chi le sappia individuare, tracce innumerevoli che possono fornire un'immagine, un ritratto.

È stato un uomo: come quella di tutti gli uomini, la sua vita si è dipanata su due piani distinti eppure strettamente compenetrati ora per ora, giorno per giorno. Ha vissuto nell'azione e nella meditazione, ha operato e creduto, lottato e compreso».

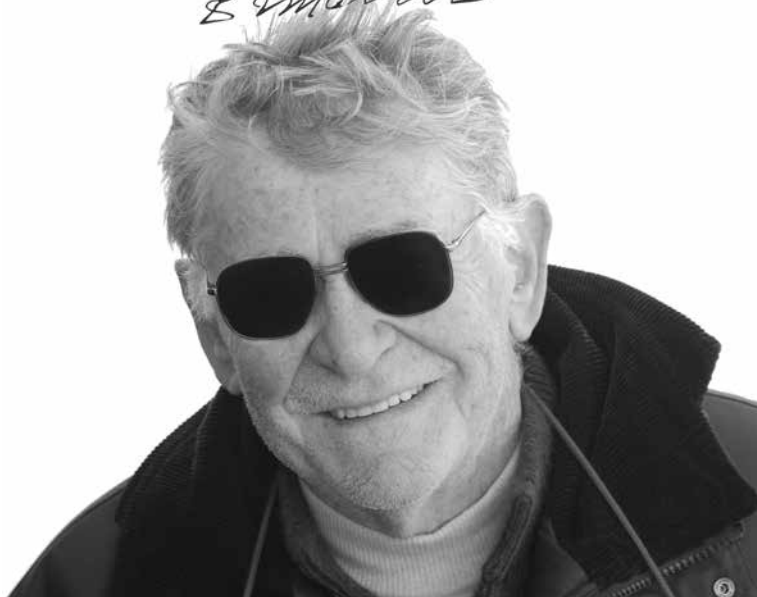
Lottare, comprendere, credere, operare, azione, meditazione, sei parole prese in prestito da quella sceneggiatu-

ra che ripropongo perché mi rincuorano e mi infondono la forza necessaria per portare a termine questo lavoro, la nuova utopia alla quale, insieme, stiamo lavorando.

«Un film è un prototipo e come tale un bel viaggio nell'utopia. E allora avanti, partiamo...» amava ripetere Ermanno ogni volta che si stava per cominciare un lavoro. In poche parole un viaggio in nessun luogo reale, tranne quello, alla fine, dello spazio fisico senza tempo di una sala cinematografica, che con la sua grande luce conforta la nostra inguaribile solitudine.

«Non abbiamo altra scelta che l'utopia. E chissà che l'utopia, come atto di fede, non rallenti in qualche modo il disastro.»

Ti ricordi, Maurizio
i nostri sopralluoghi?
Tu eri allora un
collaboratore, ora
sei un ufficiale!
Bravo!
Emanuela



UNO

La censura è sempre uno strumento politico,
non è certo uno strumento intellettuale.
Censurare è distruggere,
o almeno opporsi al processo del reale.

FEDERICO FELLINI

Milano, ottobre 1983

Doveva essere una festa, non una *prima*, eppure tutte quelle personalità in abiti scuri, impiombate e silenziose davanti al cinema Colosseo avrebbero dovuto suonare come un campanello d'allarme, e invece niente. Non mi era passato nemmeno per l'anticamera del cervello il sospetto che, di lì a poco, saremmo caduti in un'imboscata.

Era questo il timore di Ermanno. L'aveva intuito, ma non ne fece parola. Gli strinsero la mano il sindaco di Milano Carlo Tognoli; Gian Paolo Pillitteri, il Pilli, che in passato aveva fatto il critico cinematografico per l'«Avanti»; Guido Aghina, assessore alla cultura, e tanti altri socialisti della giunta comunale; i dirigenti regionali democristiani; i comunisti della Provincia, Novella Sansoni in testa; i rappresentanti e gli industriali della Camera di Commercio e il codazzo dell'intelligenza lombarda, che all'epoca teneva in pugno la «Milano che rinasce ogni mattina, che pulsa come un cuore, positiva, ottimista, efficiente. Milano da vivere, da sognare, da godere... questa Milano da bere».

Tutti lì per assistere all'evento che era finalmente approdato a Milano dopo il passaggio veneziano: il film *Milano '83*, che avevano commissionato a Olmi, dopo il successo mondiale dell'*Albero degli zoccoli*.

Avevo già visto il film in moviola ad Asiago. Una copia del lavoro ancora grezza, con Ermanno che manovrava le manopole delle colonne audio per rendere l'idea di come sarebbe stato il mix dei suoni. Cominciava con le riprese che avevamo fatto dentro e fuori il Teatro alla Scala. Quella sera del 7 dicembre 1982 in cartellone c'era *Ernani* di Giuseppe Verdi con Plácido Domingo e Mirella Freni.

Per filmare l'opera, avevano posizionato un'ingombrante macchina da presa insonorizzata sopra un palco; Ermanno invece aveva la sua macchina a mano, agile ma rumorosa, con tre obbiettivi montati sulla torretta per riprendere il pubblico che entrava in sala, le maschere col medaglione al collo, i guardarobieri, il dietro le quinte dello spettacolo e, soprattutto, il foyer deserto durante l'esecuzione.

Era il primo giorno di riprese di un film di cui sapevamo ben poco, tranne che faceva parte di un programma televisivo dal titolo *Le capitali culturali d'Europa* per cui il produttore Giacomo Pezzali aveva incaricato diversi registi internazionali – Manoel de Oliveira (Lisbona), Theo Angelopoulos (Atene), Krzysztof Zanussi (Varsavia), Miklós Jancsó (Budapest), Carlo Lizzani (Venezia) e tanti altri – di raccontare città che fossero di interesse culturale, luoghi *esemplari* per tutta l'Europa.

Per capire cosa accadde al cinema Colosseo, è opportuno confrontare il film di Ermanno con tutti gli altri, che

all'epoca rispettavano ancora le regole dei documentari istituzionali: speaker fuori campo, immagini ruffiane, patinate, interviste ai potenti di turno, blande musiche d'accompagnamento e un ritmo soporifero di chi «documenta» la realtà senza tanti svolazzi, invenzioni, o trasgressioni.

Milano '83 era tutto l'opposto. Una dirompente cavalcata di sessantacinque minuti con più di millecinquecento inquadrature d'inaudita forza visiva dove Ermanno, senza il supporto di speaker o narratori, faceva vedere Milano per quello che era: tutt'altro che patinata, niente affatto positiva, tantomeno ottimista. Una metropoli dai mille cantieri, polverosa, buia, nebbiosa, respingente, abitata da persone sfuggenti, sempre di corsa, il più delle volte anziane, attraversata da cortei di operai, ingorgata e avvelenata dal traffico; una città mefitica, ben poco *da bere* insomma, dove i bambini assonnati delle periferie venivano lasciati negli asili nido alle prime luci dell'alba e gli scavatori al cimitero affondavano le pale nel terreno gelato, aprendo così nuove fosse per chi, in quel delirio di smog e cemento, era arrivato al capolinea. E poi gli animali, prigionieri come gli umani, nelle anguste gabbie dello zoo che cercavano disperatamente di aprire le sbarre mordendole con i canini, ma anche il bestiame destinato a diventare cibo, fulminato con un chiodo sparato in fronte, al macello di viale Molise, e San Siro durante un derby, «bombardato» da un aereoportino che si portava dietro un banner pubblicitario e che, in un montaggio alternato con le palle di pietra delle bombarde e le armature cinquecentesche girate al Castello Sforzesco, evocava una barbarica guerra non fra tifoserie bensì fra mondi e dogmi contrapposti. In poche parole, per la Milano dell'epoca, decisa a lasciarsi alle

spalle gli anni di piombo, determinata a voltare pagina, un film troppo crudo, quindi molto scomodo.

Alla fine della proiezione, terreo in volto come i suoi sodali, il sindaco Tognoli si era alzato e, in silenzio, senza peraltro salutare Ermanno, era scivolato fuori dalla sala a testa bassa, furibondo.

– È ora che Olmi scenda dall'albero degli zoccoli, – disse poche ore dopo ai giornalisti.

Detto, fatto. Da quel giorno il film fu come scaraventato nel Lete, il fiume del mondo dei morti che bevevano le sue acque per dimenticare quello che avevano vissuto, e lì rimase per oltre trent'anni nonostante il mutare dei governi cittadini, esattamente fino al 12 marzo 2012, quando *Milano '83* è stato coraggiosamente riproposto al Centro Culturale San Fedele. Ma anche quella sera qualcosa aveva turbato Ermanno, che contrariamente alle sue abitudini era rimasto in sala per tutta la durata del film.

– Dovrei tagliare, cambiare alcune cose, ma ormai... – mi disse come se il film fosse ancora in moviola, diviso nei suoi originali sei rulli di montaggio.

Poi, quando si accesero le luci in sala, salì sul palco con il giornalista Marco Garzonio. Più che ascoltare il dibattito pensavo a quelle parole, appena sussurrate mentre scorrevano i titoli di coda: «tagliare, cambiare...». Ma cosa?

Il film mi era sempre piaciuto così come l'avevo visto la prima volta ad Asiago. L'ho sempre trovato geniale nella sua formula inusuale e provocatoria. Le musiche incalzanti si sposavano a meraviglia con il montaggio nervoso, quasi pirotecnico. Qualche giorno dopo, tornando sul discorso, capii che era proprio la musica ad aver turbato Ermanno

a distanza di tanti anni, troppa, e troppo invadente: – Una rottura di coglioni! – disse alla fine.

Mentre giravamo *Milano '83*, Ermanno non aveva ancora visto *Koyaanisqatsi* di Geoffrey Reggio girato più o meno nello stesso periodo (1981/82) e il cui titolo in lingua Hopi significa «vita in tumulto» oppure «condizione che richiede un altro stile di vita». Aveva visto invece *Il pianeta azzurro* di Franco Piavoli e Neria Poli, che uscì nella primavera del 1981. Una sottile linea stilistica unisce questi tre film: l'assenza di protagonisti, di strutture narrative e di voci narranti. In tutti e tre le immagini, con la loro forza, evocano sia la frenesia della civiltà che la pacatezza del pianeta. In poche parole una *novità* nel modo di osservare la vita in tutte le sue sfaccettature, quelle positive e quelle negative. Se da una parte *Milano '83* si avvicinava di più alla struttura di *Koyaanisqatsi*, soprattutto per il ritmo – dalle venti alle venticinque inquadrature al minuto – e per l'utilizzo della musica – Philip Glass per Reggio, Mike Olfield per Olmi – dall'altra, *Il Pianeta azzurro*, con le sue inquadrature rarefatte, contemplative, il montaggio disteso, completamente privo di commento musicale, a parte una *Messa* di Josquin Desprez sul finale, rappresentava l'altra faccia della stessa medaglia.

Non a caso Piavoli per l'ideazione del film si era ispirato nientemeno che a Giacomo Leopardi: «È stato il mio primo ispiratore – dice il regista bresciano in un'intervista – non solo per il cinema. Lo ritengo dal punto di vista filosofico, una delle figure più avanzate e anche più sofferenti. La luna è un chiaro simbolo. “Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai”. È là che ci guarda. La nostra referente di consolazione in alcuni casi, il nostro giudice di

controllo in altri. A volte non siamo noi che interroghiamo lei, ma lei a dirci: “Ma che fate?”».

Leopardi, significativa coincidenza, ricorre anche in Olmi, addirittura nel suo cortometraggio d'esordio: *Dialogo fra un venditore di almanacchi e di un passeggiere*. La Edisonvolta, per la quale Ermanno lavorava, aveva comprato una nuova macchina da presa per la sua Sezione cinema, una Eclair 330.

«Così, per collaudare la macchina, e collaudare anche noi stessi, decido di girare un piccolo dialogo. Scelgo Leopardi perché l'autorevolezza dell'autore giustificava il provino di una macchina così importante. Poi mi interessava l'intreccio di varie nozioni di tempo: quello del calendario, il tempo del pensiero, delle aspirazioni del futuro.»

Fin dalle prime inquadrature girate in quell'occasione, più che altro per sperimentare la nuova attrezzatura, già s'intuiscono i temi che gli stanno a cuore: la gente comune, i poveri, il lavoro, la campagna, la città, la religiosità, l'arroganza del potere. Un fil rouge nemmeno tanto sottile che lega uno all'altro, nel corso del tempo, tutti i documentari e i film di Ermanno. Un occhio attento può scoprire perfino un tenue legame fra *Il venditore di almanacchi*, girato nel lontanissimo 1954 da un Olmi appena ventenne, e *Milano* '83.

Nei locali di via Gioberti, che facevano da quartier generale per la produzione del film, Ermanno aveva appeso ai muri tanti fogli protocollo sui quali aveva scritto le cose che ogni giorno dovevamo riprendere. Temi semplici, a volte involontariamente comici: cani al guinzaglio belli e brutti, piccioni storpi, pensionati sulle panchine ai giardi-

netti, pensionati che guardano i cantieri, ruspe, vecchiette che fanno la spesa, scuola di ballo per anziani, passeggeri sui tram, sugli autobus, in metropolitana, sui treni della Nord, asili nido, alba, nebbia, periferie, centro, il Natale, vetrine, gente che compra, che porta pacchi e scatoloni, la Rinascente, la Galleria, i suonatori di zampogna... e sotto una nota: si vendono ancora gli almanacchi?

– Che almanacchi? – avevo chiesto, perché in quel momento il cortometraggio del 1954 nemmeno lo conoscevo.

– Te ghè el dun de Dio de capì mai nagott... gli almanacchi, i calendari, no?

A Ermanno piaceva parlare in dialetto, soprattutto con l'organizzatore, il fonico, l'autista, il contabile, il tuttofare Attilio Torricelli, ex impiegato della sezione cinema alla Edisonvolta, ma anche con me perché sapeva che ero nato al Giambellino, uno dei quartieri più degradati della città, un vero Bronx all'epoca della mia infanzia: stradoni semi-vuoti, casermoni popolari a non finire, il capolinea dell'8 in piazza Tirana, la stazione di San Cristoforo, un cinema sgangherato, il Cittanova, e un campetto dove tiravamo quattro calci al pallone.

– Ah ecco, i calendari! – avevo replicato poco convinto.

Solo molti anni dopo ho capito il legame che Ermanno cercava: *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero*, dove raccontava di un colto ed elegante benestante che, passeggiando in una sera invernale per la città già in preda alla frenesia natalizia, si ferma a chiacchierare con un anziano venditore di almanacchi il quale cerca di convincerlo che l'anno in arrivo sarebbe stato per forza di cose il migliore di sempre. Come pure quello successivo, e così via.

Ma in quel Natale, a cavallo fra il 1982 e il 1983, per-

sonaggi così non esistevano più. Esisteva la nebbia, impenetrabile come non l'avevo mai vista. A volte, andando in giro di notte per le periferie poco illuminate ci si perdeva, proprio come in un altro delizioso mediometraggio di Ermanno, *La cotta*.

Alla stregua dell'autista del taxi, che in quel film portava il giovane Andrea alla festa di capodanno sfidando una nebbia fitta come non mai, eravamo costretti a scendere più volte dal furgone alla ricerca delle rotaie del tram che seguivamo per arrivare in centro.

– Una scighera de matt! (Una nebbia da matti!) – diceva Ermanno, felice per la situazione che gli permetteva di realizzare immagini a dir poco suggestive, tipicamente milanesi, che gli ricordavano la sua infanzia alla Bovisa.

Il 1° febbraio del 1983, sul «Corriere della Sera» a firma di Maurizio Porro, uscì un primo articolo sul film. Il titolo, che parafrasava un precedente lavoro di Ermanno, era perfettamente centrato su quello che ogni giorno facevamo in giro per la città: *Olmi. Cammina cammina per Milano*. Più che con il furgone infatti andavamo in giro a piedi con le macchine da presa in braccio, Ermanno da una parte, io dall'altra, alla ricerca di immagini tutt'altro che spettacolari, ma al tempo stesso grondanti di vita autentica, quella dei milanesi alle prese con il lavoro e la solitudine, non quella della city degli affari, della finanza, della moda e dei politici.

«Milano deve farsi un enorme esame di coscienza. [...] Dobbiamo lavorare per una nuova proposta di vita, che non ci faccia più sentire soli [...]. Quando l'apparenza vuol nascondere disuguaglianze sociali che hanno come

scopo primario il profitto di alcuni e la sottomissione di altri, attenzione, perché già nella storia abbiamo visto che questi preamboli spesso sono un chiaro segno di ammonimento per non arrivare alla deflagrazione di scontri, dove la democrazia vede il proprio fallimento» aveva ammonito Ermanno durante il dibattito al Centro Culturale San Fedele.

Due giorni dopo, il 14 marzo 2012, in un articolo sul «Corriere della Sera», Carlo Tognoli, ormai ottantenne come Ermanno, tornava su *Milano '83*, questa volta con un atteggiamento molto diverso da quell'infausta serata al cinema Colosseo: «Da parte mia non ci fu nessuna censura, tant'è che il documentario fu presentato a Venezia. Ci fu solo una battuta, per la quale mi scuso con tutto il cuore con Ermanno Olmi, un maestro che ho sempre apprezzato».

Meglio tardi che mai.

Per quanto mi riguarda posso dire che da quel lavoro ho imparato talmente tante cose che non so da dove cominciare per raccontarle. Fra tutte, la capacità, che difficilmente si può insegnare, di cogliere l'essenziale dalla realtà, essere cioè in grado di assimilare, attraverso l'occhio della macchina da presa, le emozioni che la vita ci offre per poi restituirle allo spettatore nella loro integrità, senza bisogno di alcuna manipolazione, per cui ancora più potenti.

DUE

Amico, tu sei un impasto divino di fango
e polvere di stelle. E allora datti da fare:
se le porte si sono aperte per me,
si possono aprire anche per te.

FRANK CAPRA

A volte ci sono incontri che cambiano letteralmente la vita. Attilio Torricelli, come dicevo uomo di fiducia di Olmi, di tanto in tanto veniva alla Scuola del Cinema di Milano a parlare del suo lavoro: il direttore di produzione. Però, sul set come nella vita, faceva di tutto: il fonico, l'elettricista, il macchinista, sapeva riparare qualsiasi cosa, inoltre creava empatia e, soprattutto, riusciva a infondere tranquillità anche nei momenti più complicati. «Il Torri», come lo chiamava Ermanno, era un uomo prezioso e raro. L'anno in cui l'ho conosciuto, il 1978, veniva dal successo ottenuto a Cannes con *l'Albero degli zoccoli*.

Con Olmi non aveva fatto solo quel film, ma anche tutti gli altri, a cominciare dai documentari industriali che giravano per la Edisonvolta, e perfino l'attore nel film *Il posto*. Lo si vede in una breve sequenza con il giovane Sandro Panseri che interpreta il protagonista Domenico Cantoni. Solo, nei bagni dell'azienda che l'ha appena assunto, il ragazzo si mette in testa per la prima volta il cappello nero da fattorino e si guarda allo specchio. Alle sue spalle entra il Torri che lo scruta da capo a piedi e dice: – Oh la peppa, è arrivata la SS?

Alla fine dell'incontro gli chiesi se per caso avessero avuto bisogno di qualcuno per portare le casse delle macchine da presa o quant'altro.

– A purtà i cass in bun tucc. Te voret fa el regista anca ti? Andem ben! (A portare le casse son buoni tutti, vuoi fare il regista anche tu? Andiamo bene!) – disse con molta schiettezza nel dialetto milanese che usava sempre.

In quel momento, travolto dall'imbarazzo, mi ero limitato ad allargare le braccia, come per dire: il regista, io? Ma va là...

Olmi stava proprio cominciando un nuovo lavoro per la Rai: *Quando è arrivata la televisione*. Un'inchiesta a puntate più che un film, per cui niente troupe, solo un furgone con le macchine da presa e poco altro. In quei giorni il Torri, chissà come, si ricordò di me:

– Te voret vegni a fa un gir per l'Italia? Ghè saria un lavoret de faa. Ma danee poc, eh? (Vuoi venire a fare un giro per l'Italia? Ci sarebbe un lavoretto da fare, ma soldi pochi, eh?)

– Anche gratis! – gli risposi.

E così sono finito su un vecchio Opel Blitz blu pieno di proiettori, stativi, cavi elettrici e pesantissime casse di metallo. Alla guida c'era un ometto alto un metro e un tappo che, all'occorrenza, faceva anche l'elettricista. Dietro, su una berlina dal colore ormai indefinibile, seguivano l'organizzatore generale Alessandro Calosci, lo stesso dell'*Albero degli zoccoli*, il direttore della fotografia Carlo Pozzi – che con Olmi aveva già girato tanti lavori come *Dialogo di un venditore di almanacchi* e *di un passeggiare*, *Michelino prima B* e *Un metro lungo cinque* – Attilio Torricelli con il suo registratore Nagra e Marcello Siena, l'aiuto regista, facente funzione di regista quando Ermanno non c'era. Fine della troupe.

«Mi ricorderò sempre il giorno che sei salito per la prima volta sull'Opel Blitz, eri sorridente, felice, guardavi tutto con due occhi così: un bambino che andava per la prima volta alle giostre...» Queste parole Ermanno me le avrà ripetute mille volte ed era sempre contento di raccontarlo a chi stava con noi. Aveva ragione. In quel momento della mia vita quello sgangherato furgone, che doveva fare nientemeno che il giro d'Italia (come ci sia riuscito me lo chiedo ancora oggi), era più affascinante dell'Enterprise, l'astronave di Star Trek. Sedermi di fianco all'autista significava che ero diventato «uno della troupe». Un pivellino che tutti prendevano in giro, d'accordo, ma ero lì, e giurai a me stesso che avrei fatto del mio meglio per rimanerci, almeno per quello che sapevo fare, cioè un bel niente se non portare casse di materiale sul set.

La prima tappa di quell'avventuroso viaggio fu uno sperduto paesino sulla Sila: centoventi anime in tutto, milleduecento metri d'altezza o giù di lì. Adesso provate a fare la voce di Fantozzi: venti ore filate su un cigolante furgone che sembrava uscito dalla DDR. Finalmente arrivati a destinazione, ad accoglierci solo neve, lupi famelici, un gelo siberiano, case sbarrate, nessun albergo e un bar con quattro vecchi che sembravano i nipoti di Dracula. Non potevo certo immaginare che quella sarebbe stata la mia vita per i successivi quarant'anni.

Di tanto in tanto con noi c'era anche un omino sempre sorridente, vagamente somigliante a Woddy Allen, il sociologo e preside dell'Università di Padova Sabino Acquaviva, ideatore con Ermanno del programma che raccontava appunto le mutazioni sociali degli italiani di ogni ceto e provenienza geografica, da quando, nel 1954, era nata la televisione. Visto

che eravamo all'inizio del lavoro, Sabino ci aveva raggiunto sulla Sila dove l'organizzatore aveva scovato una famiglia di allevatori che possedeva una piccolissima televisione, arancione e cubica, con il sintonizzatore a rotella, alimentata attraverso i morsetti collegati a una batteria d'automobile, perché lassù, in quella isolata masseria nel cuore della Calabria più remota e gelida, non arrivava ancora la corrente elettrica. Il segnale dei ripetitori Rai era flebile. Si prendeva solo un canale, il primo. Nello schermo da quattordici pollici vagavano ectoplasmi in un mare di puntini in movimento, eppure ogni sera tutta la famiglia si riuniva davanti a quel piccolo apparecchio per vedere il varietà con Raffaella Carrà e Alighiero Noschese, i grandi sceneggiati di Sandro Bolchi, e il Carosello con tutte le sue chimere al seguito.

Capii solo più tardi quanto era innovativa l'inchiesta che stavamo girando. Ogni puntata di *Quando è arrivata la televisione* era composta da due tempi di mezz'ora ciascuno. Nella prima parte intervistavamo le persone singolarmente nello svolgimento delle loro mansioni quotidiane, mentre per la seconda parte tornavamo sul posto (altre venti ore di Opel Blitz, altri lupi famelici, altra neve) e, dopo aver riunito tutti gli intervistati, grazie a un videoregistratore (uno dei primi) e una cassetta vhs, mostravamo quello che avevamo girato in precedenza. A quel punto la cosa che più interessava Olmi e Acquaviva era la reazione della gente nel vedere se stessa dentro quei piccoli schermi casalinghi. Il cuore del programma. Devo dire che quando lo vidi per la prima volta, montato e finito, rimasi a bocca aperta. Su YouTube esistono brevi spezzoni di quel geniale lavoro, che meriterebbe di essere riproposto, magari su qualche canale tematico come Rai Storia.

Alla fine del programma, nella dodicesima puntata, durante una tavola rotonda, alcuni autorevoli personaggi traggono le conclusioni dell'inchiesta:

«Lo sbarco dell'uomo sulla luna è uno degli avvenimenti... – dice Ermanno prendendo la parola per primo – che, parlando di televisione, viene fuori più spesso. Vorrei appunto partire da questa immagine, quasi simbolica... vale a dire... noi per la prima volta abbiamo visto il nostro pianeta dalla luna, per la prima volta ci siamo visti, qualcuno dal di fuori ha piazzato una macchina attraverso la quale noi ci vedevamo. Ecco, questa è proprio un'immagine simbolica in quanto la televisione si è posta per un momento fuori di noi e ci ha mostrato per quello che eravamo, quindi la televisione ha rimosso un sacco di cose, ha tolto un sacco d'incanti e ci ha appunto disincantato su molti problemi».

Proprio come quella famiglia di allevatori calabresi quando si videro dentro lo schermo del loro televisore.

Durante i mesi trascorsi su e giù per la penisola era inevitabile che qualcosa cominciasse ad avvolgermi in una spirale dalla quale sarebbe stato impossibile liberarmi: il senso di appartenenza a un piccolo gruppo di persone che ogni giorno erano in viaggio, cambiavano letto, mangiavano dove capitava e, soprattutto, si aiutavano l'un l'altra. Girare un film è anche questo, convivere per settimane, a volte mesi, insieme ad altri e formare con loro un'unica entità. Una famiglia insomma.

Me ne accorsi il giorno che in Umbria, dalle parti di Spello, fui assalito da un mal di denti insopportabile. Annientato dal dolore, me ne stavo rannicchiato sul sedile

dell'Opel Blitz, incapace di muovermi. Mi portarono dal primo dentista che, senza tante storie, mi strappò via il molare. Non volevo che l'accaduto diventasse un peso per tutti, ma Ermanno fu irremovibile, anche se ci stavano aspettando da un'altra parte decise di fare tappa a Spello per dare tempo «al pivello» di tornare nel mondo dei vivi. Entrammo in una locanda e lì, seduto a un tavolo con alcuni collaboratori, c'era Michelangelo Antonioni.

Un incontro casuale, fonte di gioia per i due registi che si abbracciarono, poi cominciarono a parlare, a ridere e a scherzare come due compagni di scuola che si erano ritrovati dopo tanto tempo. Tramortito dall'estrazione del molare, non ho nemmeno pensato di prendere la mia Pentax per scattare qualche fotografia che sarebbe stata memorabile. Peccato. Però l'immagine di Olmi e Antonioni, felici, seduti uno di fronte all'altro al tavolo nudo di quella locanda, rimane comunque indelebile nella mia memoria.

TRE

Aveva ragione Puškin a ritenere che il poeta,
al di là della sua stessa volontà, è un profeta.

ANDREJ TARKOVSKIJ

Il mio primo incontro con una sceneggiatura di Olmi è avvenuto a Volterra, dove stavamo preparando le riprese di *Camminacammina*. Vivevamo tutti a Villa Eoli, una grande casa accanto al manicomio della città dove Ermanno aveva installato il suo quartier generale e dato vita alla cosa che più gli piaceva, una comunità di persone che condividevano, oltre alla passione per il cinema, anche un nuovo modo di farlo, a cominciare da quello di vivere insieme. Qualcosa di molto simile a quello che oggi viene definito *cohousing*: un luogo, magari in abbandono come Villa Eoli, riorganizzato e destinato all'uso collettivo. Anche in questo caso Olmi era in anticipo sui tempi.

Il 2 agosto del 1980, mentre alla stazione di Bologna succedeva il finimondo, Ermanno era dovuto scappare sul set dove i carpentieri stavano costruendo uno spettacolare osservatorio astronomico avvinghiato a una quercia secolare. Nel correre via aveva lasciato aperta la porta della sua stanza, che era proprio di fronte alla mia. Eravamo già a Volterra da qualche mese per la preparazione di un film, di

cui nessuno aveva le idee ben chiare se non che si trattava di una storia sui re Magi. Nemmeno l'aiuto regista, Giancarlo Santi (lo stesso di Sergio Leone), aveva mai letto la sceneggiatura, se non piccoli stralci. Ermanno era molto geloso di quello che scriveva, per lui la sceneggiatura era qualcosa di mutevole: cambiava continuamente le scene, riscriveva i dialoghi, le azioni, ridefiniva i personaggi, e così via.

Quel giorno, vedere la sceneggiatura sulla sua scrivania, illuminata come qualcosa di sacro dalla lampada da tavolo, aveva acceso in me un richiamo irresistibile. Erano tre fascicoli, ognuno di un centinaio di pagine, sulla cui copertina era scritto *Camminacammina* – atto primo, secondo e terzo. Dattiloscritta su due colonne, con l'azione a sinistra e i dialoghi a destra, era piena di schizzi, disegni, volti, cancellature, revisioni evidenziate e adesivi colorati incollati a bordo pagina. A quel punto la storia del film, sommersa da tutti quei graffiti sovrapposti, era davvero ininfluente. Le immagini e i disegni parlavano più delle parole. Un metodo personalissimo di scrivere una sceneggiatura. Purtroppo di quel materiale non è rimasto nulla.

«Quando ho terminato un film, tutti gli scarabocchi, le cartacce, gli appunti che sono serviti per la preparazione, li butto via. Li distruggo. Non voglio restare prigioniero di frammenti di vita che è stata vissuta e non ho più l'opportunità di rivivere. È come per un bambino. L'energia che mi resta è rivolta all'attesa di accadimenti futuri che possono darmi la soddisfazione di sentirmi ancora vivo e presente al mondo.»

Al ritorno dalla perlustrazione, Ermanno era cupo, silenzioso. Entrò in cucina dove Ivan Kioroglian, un attore

russo che si occupava del casting del film, stava preparando la cena; si sedette davanti alla televisione e guardò con l'orrore negli occhi la devastazione della bomba a Bologna: «Vi parliamo da una città in lutto, ferita da una delle più immani tragedie che abbiano colpito il nostro Paese in questo dopoguerra. Erano le 10:25 questa mattina quando una terrificante esplosione ha distrutto l'ala sinistra della stazione ferroviaria di Bologna...».

Le immagini del servizio del TG lasciavano senza fiato: peggio di un bombardamento. Nonostante il talento di Ivan ai fornelli e il profumo del suo borsch, che definiva «la madre di tutte le zuppe», nessuno quella sera aveva voglia di mangiare. Il Torri, seduto su una sedia al contrario, le braccia incrociate poggiate allo schienale, guardava la tv e smadonnava: – Dumà dei pirla poden fa una roba inscì...

Con noi c'era anche l'architetto che si occupava delle scenografie (in seguito avrebbe interpretato Melchiorre) Alberto Fumagalli di San Pellegrino Terme, che non perdeva mai l'occasione per tirare in ballo qualche poeta, soprattutto Giacomo Noventa: – Un imbeçil trova sempre ùn che lo amira... anca in ùn, de lù manco imbeçil. (Un imbecille trova sempre uno più imbecille che lo ammira.)

E Ivan, puntuale: – A Isole Solovki in Mare Bianco, devono mettere quando li prendono.

Torri: – Eh, i ciapen no, te voret scummett? Neanca quei de piazza Fontana han ciapà... (Eh, non li prendono, vuoi scommettere? Nemmeno quelli di piazza Fontana hanno preso...)

Infine Ermanno disse la sua: – Le camicie nere sono sempre state camicie sporche, diceva mio padre, guarda lì se non aveva ragione...

Per lui era già tutto chiaro: non sapeva chi fossero gli esecutori ma sui mandanti non aveva alcun dubbio.

Dopo quell'infausta giornata che ci aveva paralizzato, ognuno tornò alle sue mansioni.

Con quel film avevo fatto un piccolo ma importante passo avanti: da portantino delle casse ero passato a occuparmi del loro contenuto, in poche parole ero stato promosso aiuto operatore. Pulivo gli obiettivi, oliavo macchine, cavalletti e testate, e facevo i provini delle lenti che poi mandavo allo sviluppo a Roma. Un giorno Ermanno, vedendomi nel mio sgabuzzino, disse: – Mucchela lì con 'ste macchine che son sempre andate bene, vieni a darmi una mano piuttosto.

Ad attendermi sul retro della villa, su un fornello, c'era un pentolone d'alluminio colmo d'acqua che stava cominciando a bollire. A terra una dozzina di teste di montone sanguinolente.

– Allora, le fai bollire per bene poi quando sono cotte stacchi la carne e pulisci il teschio con la lisciva, hai capito Mau? Così diventano belle bianche. Attento a non rompere le corna –. E se ne andò in sartoria.

Bollendo, le teste di montone emanavano un lezzo terrificante. Un odore così forte e nauseabondo l'avevo sentito solo una volta in vita mia, alle antiche concerie di Fez dove i marocchini ti vendono addirittura la menta da infilare nelle narici per non vomitare. Ma nel giardino di Villa Eoli c'era di tutto tranne che la menta, quindi non potevo fare altro che sopportare. Ci vollero un paio d'ore a mollo nell'acqua bollente, poi altrettante per raspare i teschi con la lisciva e infilarle nei pali già preparati dai falegnami. Soddisfatto, Ermanno caricò tutto sulla jeep che

ci avevano prestato, e dove c'era sempre una macchina da presa pronta:

– Andem!

– Adesso? – dissi, – ma sta diventando buio.

– Appunto, non perdere tempo...

Sulla mulattiera che saliva al set principale sul Monte Vetraio – che era stato per lungo tempo la sede di un'inespugnabile fortezza medicea – la jeep ci passava appena, le ruote slittavano sulla ghiaia sfiorando più volte gli strapiombi, e mentre io ero terrorizzato Ermanno stringeva il volante con sicurezza, cambiava dalla seconda alla prima, poi strappava ancora in seconda e di tanto in tanto mi lanciava qualche occhiata:

– Cosa fai, tremi?

– Io? Ma va...

Arrivati in cima, lo spettacolo del tramonto, con gli ultimi raggi del sole che illuminavano i ruderi della fortezza e una distesa di colline brulle come solo la Toscana sa offrire, toglieva letteralmente il fiato.

– Monta la macchina, dai, su... disciulles!

Poi, afferrati i pali con le teste di montone, era corso a infilarli attorno al recinto già allestito dal pastore, segno inequivocabile che oltre non si poteva andare, pena la stessa fine di quelle teste, che negli ultimi lucori del giorno brillavano sinistramente come tanti fantasmi.

– Pronta la macchina... – urlai.

– Apri tutto (il diaframma)... dai che ce la facciamo. Và, c'è anche la luna...

D'un tratto, mentre la macchina girava, un grosso masso si staccò da un muro diroccato e lentamente rotolò verso il recinto. Sempre con l'occhio alla macchina, Erman-

no non fece una piega e continuò a girare finché il masso non urtò un palo con il teschio, facendolo cadere a terra. Sembrava una scena preparata a regola d'arte e invece era pura casualità, ma in queste cose Ermanno credeva molto, tant'è che al ritorno disse:

– Impara... eravamo solo io e te e quel pietrone ha voluto fare la sua parte, se c'era tutta la troupe mica la faceva.

Sul finire dell'estate cominciarono le riprese, quelle vere. Stare al fianco di Ermanno, al massimo della sua forza fisica e creativa (aveva appena compiuto 49 anni), era un'impresa titanica. Ogni set era complicato, difficilmente raggiungibile come, appunto, la vetta del Monte Vetraio. Per giunta lassù un vento gelido aveva cominciato a ululare senza sosta fra i ruderi. Al seguito avevamo anche un asino per Melchiorre, un cammello per Baldassare e un elefante per Gaspare. Inoltre c'erano carri e carretti, vacche, muli, pecore, agnelli e un centinaio di figurazioni selezionate da Ivan fra i volti più significativi, ma anche folli, che aveva trovato a Volterra e fra i degenti dell'ospedale psichiatrico.

Un caravanserraglio che a volte ricordava *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966). Forse anche per questo Ermanno, che più volte aveva accarezzato l'idea di coinvolgere Vittorio Gassman nel ruolo del centurione Kaipaco, alla fine ci rinunciò preferendogli un anonimo, imbrantatissimo, ma comunque efficace «toscanaccio» che non aveva mai recitato in vita sua: Eligio Martellucci. I quattro assistenti alla regia – Gabriella Gabrielli, Emma Neri, Francesco Rognoni e Ugo Fabrizio Giordani – ogni giorno avevano il loro bel daffare per scovare le figurazio-

ni che regolarmente, con la nota indisciplina dei toscani, s'imboscavano nella fitta vegetazione per non lavorare. A volte li trovavano perfino ubriachi sotto i carri oppure (molti di loro erano tombaroli di professione) a tastare il terreno con i bastoni di scena per individuare qualche affossamento che potesse svelare la presenza di sepolcri etruschi di cui tutta la zona, protetta dalla Soprintendenza Archeologica, era ricca. Infatti, non di rado, qualcuno ci offriva qualche buccherò nero imbrattato di fango, che aveva scovato chissà dove mentre giravamo. Vai a capire se erano pezzi originali o no. Sta di fatto che fra la troupe e le figurazioni si era creata una sorta di mercatino clandestino di reperti etruschi, che passavano di mano anche solo in cambio di qualche fiasco di vino sottratto al catering.

Intanto la stagione volgeva al peggio. Le interminabili, roventi giornate estive erano ormai un vago ricordo. Arrivavamo sul set infagottati come astronauti che dovevano sbarcare sulla Luna, ma Ermanno era implacabile: malgrado la nebbia, il ghiaccio o la pioggia, continuava a macinare il suo film. L'apice della fatica lo raggiugemmo verso la fine dell'autunno quando ci trasferimmo sulle Alpi Apuane dove, purtroppo, accadde la disgrazia.

Dopo una notte gelida e burrascosa, la notizia ci raggiunse all'alba, mentre stavamo andando sul set. Un bonario lavorante del circo Medrano era morto nottetempo stroncato da un infarto nel carrozzone del pachiderma mentre lo accudiva. Arrivò un'ambulanza dalla vicina Colonnata, poi un paio di carabinieri che stilarono il rapporto sul decesso. Un'ombra tetra era calata all'improvviso sul film. Da quel giorno Ermanno cambiò umore e comin-

ciò a dire che i re Magi in realtà erano tre conclamati menagramo.

Esiste a questo riguardo un breve filmato realizzato successivamente per la trasmissione *Tam Tam* della Rai, che Ermanno intitolò *Personaggi fortemente sospettabili*, oggi visibile su Rai Teche.

Racconta Ermanno in presa diretta: «Quando finalmente i tre Magi giunsero a Gerusalemme, anziché cercare subito del Salvatore, colui per il quale si erano messi in cammino, ecco che invece accettano l'invito a corte di re Erode, e non si capisce perché non abbiano rifiutato, o perlomeno rinviato quell'invito: probabilmente per ossequio al potere. Del resto le differenze erano tanto evidenti: cos'era quella misera capanna in confronto al grande, lussuoso palazzo di Erode? Così prosegue il Vangelo di Matteo: "Allora Erode, chiamati in segreto i Magi, volle sapere da loro minutamente da quanto tempo la stella era apparsa, poi inviandoli a Betlemme disse: Andate, fate diligenti ricerche del fanciullo e quando l'avrete trovato fatemelo sapere affinché io pure vada ad adorarlo"».

Camminacammina, film ignorato, osteggiato e infine dimenticato, era tutto qui, un'opera forse strampalata perché messa in scena come «rappresentazione popolare» da un intero cast di attori non professionisti, ma al tempo stesso coraggiosissima, con scambi di battute di rara intensità: «Costruiremo templi per celebrare la venuta di Dio sulla terra...» dice Melchiorre. «Voi nelle vostre chiese celebrirete soprattutto la sua morte» controbatte un giovane ma colto popolano.

Quindi un film che non raccontava la favola dei re Magi

e dei loro doni così come l'abbiamo sempre conosciuta, ma la loro ambiguità, o meglio, il loro palese tradimento nei confronti di Gesù, il cui apparire sulla terra poteva avere conseguenze disastrose per gli equilibri politici del momento. In questo Ermanno è stato un vero profeta.

Da una costola dello sfortunato *Camminacammina* nasce però uno dei più visionari e fortunati progetti di Ermanno: Ipotesi Cinema, la «scuola non scuola» che dopo qualche anno venne aperta a Bassano del Grappa. Ermanno arrivava a Volterra subito dopo la vittoria della Palme d'Or a Cannes con *L'albero degli zoccoli*; era quindi inevitabile che la sua presenza e la lavorazione del nuovo film attirassero come una calamita tanti giovani da tutto il mondo che sognavano di fare cinema. Ragazzi che si offrivano come volontari, disposti a tutto, si aggiravano quotidianamente attorno al set, al quale purtroppo non potevano accedere per ragioni assicurative.

– Cosa posso fare per tutti questi giovani? – domandò Ermanno una sera a tavola più a se stesso che a noi.

E Mario Brenta, un amico regista di Ermanno a cui la Rai aveva affidato le riprese di un documentario sulla lavorazione del film, disse:

– Mettiamo su una scuola, perché no?

– Perché non si può insegnare alcun metodo, se non praticarlo, – fu la lapidaria risposta.

Ma per fortuna Mario non si arrese:

– Hai ragione, dicevo scuola, ma intendevo un laboratorio, qualcosa di più libero, senza vincoli didattici e docenti.

Ipotesi Cinema nacque così, da una chiacchierata in libertà nella cucina di Villa Eoli, ma ne parleremo più avanti.

QUATTRO

Se volete fare un film, non acquistate un'auto.
Prendete il metro, l'autobus o camminate.
Osservate da vicino le persone che vi circondano.

FRITZ LANG

Mentre stavamo ultimando le riprese di *Camminacammina*, in Irpinia ci fu un tremendo terremoto. Era il 20 novembre 1980 e la scossa (di magnitudo 6,9 della scala Mercalli) rase al suolo interi paesi. Pochi mesi dopo dovevamo andare proprio da quelle parti per girare un altro documentario, *La collina*, del quale purtroppo si sono perse le tracce (non lo si trova nemmeno nelle filmografie di Olmi più accurate). Un lavoro misterioso, molto particolare, che raccontava il lavoro di agricoltori e allevatori su terreni friabili tutt'altro che facili come quelli collinari di cui l'Italia è piena. Quella volta Olmi non volle allontanarsi dal montaggio del film appena girato e affidò la regia a Marcello Siena.

Senza Ermanno non c'era nemmeno chi si occupasse della fotografia, così, forse irresponsabilmente, mi feci avanti. Ermanno non ebbe il minimo dubbio:

– Tanto ormai hai capito come si fa e cosa devi fare... l'importante è che il negativo sia sempre bello inciso (non sottoesposto), siamo d'accordo? – disse, battezzando così la mia nuova avventura.

La partenza era fissata per il 22 febbraio, nel cuore dell'inverno; ormai era diventata un'abitudine quella di girare con temperature polari.

– Ma io il 21 mi sposo, – dissi al Torri che già stava organizzando la trasferta.

– E allora? Te ciapet su la miè e te la portet anche lé. Luna di miele pagata, và che fortuna che hai.

E così andò. Altri novecento chilometri con l'Opel Blitz per arrivare a Sant'Angelo dei Lombardi, fra Benevento e Potenza. Quasi mille metri d'altezza. Un paese distrutto, piegato per sempre dal sisma, inebetito dal dolore per le sue 482 vittime, le più numerose di tutta l'Irpinia. E noi lì a girare un documentario sulle colline. Eppure, anche in quel caso, tutto aveva un senso. Come le parole che a fatica era riuscito a pronunciare Michele, il contadino con il quale avevamo appuntamento, che ancora dopo un paio di mesi dalla scossa si aggirava sulla sua collina, in una frazione poco lontano da Sant'Angelo, dove c'era la sua casa, e l'ovile che era tutta la sua ricchezza.

Lo abbiamo ripreso mentre raccoglieva degli oggetti dalle macerie. Quando intravedeva qualcosa di familiare (un quaderno della figlia, una spazzola per capelli della moglie, un pennello da barba, una gavetta d'alluminio), si chinava a prenderla:

– Chista era la mia casa... chista era la fundana pe béve e cucinà... – diceva al microfono del Torri con il tono rassegnato di chi non aveva più lacrime da versare, – chista era la camera da letto, là il cammino... Ora nun tengu chiù niente, neanche nu soldu nsacca... è diventato tutto nu cambusandu. Qui sotto c'è ancora mia moglie, e mia figlia povera criatura... che non le hanno ancora trovate... ma

stanno proprio qua sotto... io mi sono salvato perché ero lassù, in collina, vedete l'ovile? L'ovile mandeneva tutta la famiglia, mandeneva... Ma poi ho sentito la terra tremare sotto i piedi, ho visto il polverone alzarsi nel cielo: era crollata tutta la casa. Ca 'o munnu accusì và.

Non sono le parole esatte ma è ciò che ricordo di quella prima, dolorosa intervista.

Nel frattempo ad Asiago, chiuso nella sua moviola, Ermanno smontava e rimontava *Camminacammina*. Alla fine risultò che il film durava quasi cinque ore. Venne organizzata una proiezione a Roma con Paolo Valmarana, che all'epoca era il produttore Rai di riferimento per tutti i registi italiani. I racconti che si sono susseguiti per anni dopo quella visione hanno un nonsoché di leggendario, con Valmarana che invitava Ermanno a ridurre il film per riportarlo a una lunghezza che non facesse collassare il pubblico in sala: – Una sforbiciatina qua e là si può ancora dare, – aveva replicato Ermanno. Ma purtroppo non si trattava di una «sforbiciatina», bensì di tagliare sequenze, magari sopprimere interi rulli (ogni rullo di montaggio durava dieci minuti), altrimenti il film non sarebbe mai uscito, nemmeno con l'I.N.C. (Ital Noleggio Cinematografico) che aveva già distribuito con successo *L'albero degli zoccoli*.

Conoscendo Ermanno, credo che quelli siano stati i giorni peggiori della sua vita. Se da una parte l'invito a tagliare un film così lungo era una richiesta legittima, dall'altra era altrettanto vero che una volta ridotta in modo consistente la lunghezza, la delicatissima costruzione drammaturgica del film ne avrebbe notevolmente risentito. Ma Ermanno

non poteva fare altrimenti. Tornò in moviola e «amputò» la sua creatura, come il cerusico parecchi anni dopo amputò la gamba in cancrena di Joanni de Medici ne *Il mestiere delle armi*. Dev'essere stato in quel frangente che la salute di Ermanno, fino ad allora di ferro, ha cominciato a franare. Il film, nella sua versione definitiva di 171 minuti, più o meno la metà di com'era prima, approdò fuori concorso nel 1983 al 36° Festival di Cannes, dove per l'Italia era stato candidato *La Storia di Piera* di Marco Ferreri, altro grande regista che ne ha passate di cotte e di crude fra tagli, rimontaggi e censure.

Camminacammina uscì nelle sale italiane in contemporanea con il Festival di Cannes, vietato ai minori di quattordici anni. Sembra incredibile per una storia sui re Magi, oltretutto ispirata al racconto del Vangelo di Matteo, eppure a Olmi è successo anche questo.

Da Cannes, il 12 maggio 1983, il critico Lino Micciché scrive sull'«Avanti»:

«Poiché forse saprete che quella di Olmi è una rappresentazione dell'Epifania, voi vi domanderete quale comune sentimento del pudore offenda i re Magi nell'itinerario verso Betlemme, quale lupanare visitino per peccare e poi redimersi davanti al bue e all'asinello, quale oscena bestemmia pronuncino che possa urtare la sensibilità dei cattolici italiani? Insomma, quale gesto atto parola evento li veda protagonisti di uno spettacolo che potrebbe recare turbativa ai nostri figli, quelli più piccoli, educati da Mazinga Zeta e dalle stragi, dalle cronache nere della tv e dalla violenza del cinema promosso ai minori? Ebbene la risposta è Nulla, proprio nulla, assolutamente nulla. Il film

di Olmi segna una nuova tappa nella storia della censura italiana e in quella di cui abbiamo vergogna, dell'imbecillità nazionale: è infatti *vietato ai minori* per ragioni, diciamo così, teologiche. Ai censori, come ha detto Olmi, non deve essere piaciuto il fatto che, in *Camminacammina*, il presepe non è una decorazione per il panettone».

CINQUE

Non ho mai frequentato scuole di cinema perché non me le potevo permettere, però lavorando in una videoteca ho fatto scorpacciate di cinema. Ho visto persone spendere soldi in corsi di cinema e io pensavo: prendi quei soldi e facci un film!

QUENTIN TARANTINO

Tranne rarissime eccezioni, le scuole di cinema sono scandalosamente care, con tasse d'iscrizione che si aggirano attorno ai diecimila euro l'anno, se va bene. Per giunta i docenti sono quello che sono, magari stanchi professionisti in pensione o teorici che non sono mai stati nemmeno un giorno della loro vita su un set, incuranti del proverbio che dice: «Chi sa fa e chi non sa insegna».

Invece per frequentare Ipotesi Cinema e ascoltare Olmi, che non insegnava ma «raccontava il cinema» e con esso «la vita», non si pagava niente, nemmeno il cibo che veniva servito durante le pause, tantomeno l'alloggio, la strumentazione che si usava, la pellicola.

«Niente tasse, niente docenti, aperta a tutti quelli che hanno il cuore e la voglia di stare con noi. Questa non è una scuola di cinema ma solo un'ipotesi», sosteneva Ermanno all'inizio dell'estate 1982, quando l'Italia vinse i mondiali di calcio in Spagna con quell'urlo liberatorio indimenticabile di Marco Tardelli.

La notizia del varo di Ipotesi fece in un lampo il giro

del mondo. La Rai e la Regione Veneto avevano preso a cuore la nuova utopia, il Comune di Bassano del Grappa, poco sotto Asiago, dove Ermanno ha sempre vissuto, aveva concesso temporaneamente l'utilizzo degli spazi, immensi e ancora deserti, della casa di riposo Villa Serena appena costruita, e i giovani cominciarono ad arrivare non solo da tutta Italia, ma anche dall'estero, perfino dal Canada, dall'Argentina e dall'Africa.

Tutti in cerchio attorno a Ermanno che se ne usciva con frasi come: «Quando ti alzi la mattina e ti metti le scarpe, avrai pure un motivo per allacciarti le stringhe, o no?».

In poche parole, intendeva dire, se uno è venuto fin qui, in un posto così anomalo, lontano da Roma, da Milano, da tutto insomma, un motivo serio ce l'avrà pure avuto, magari anche solo il desiderio di stare con chi poteva condividere gli stessi interessi e gli stessi sogni. Su quest'ultima possibilità Ermanno era fin troppo fiducioso. Seduto per intere giornate nella sala affollata di giovani, dopo aver posto una sola domanda iniziale che fungeva da detonatore: «Che storia vorreste raccontare?», si divertiva ad ascoltare ogni racconto, anche il più insulso, con il sorriso stampato sulle labbra come se fosse stato un *banquet speech*, il discorso di accettazione del Nobel per la letteratura.

Dopo qualche week-end di estenuanti riunioni qualcuno cominciò a dire che a Ipotesi Cinema si parlava dalla mattina alla sera senza concludere mai niente, e se ne andò per la sua strada. Per essere ammessi alla scuola non c'era nessuna selezione, così come avviene di norma, bastava mettersi allo stesso livello di Ermanno, calarsi nel suo innato piacere di ascoltare gli altri più che farsi ascoltare.

Non era lui Ipotesi Cinema, non erano le sue parole o la didattica, eravamo noi ragazzi tutti insieme. Ipotesi Cinema traeva proprio la sua forza da quell'insieme, da quel continuo flusso d'idee e dai progetti di vita di ognuno.

Scriverà alla fine Ermanno: «Faccio il conto degli anni: dall'estate del 1982 a oggi, sono esattamente trenta. Trent'anni di Ipotesi Cinema. E in tutti questi anni non ho mai trascurato di mantenere vivo il dialogo con i ragazzi e le ragazze man mano che si affacciavano le nuove generazioni. Adesso la mia età, con addosso un bel carico di vita vissuta, mi fa capire che devo regolarmi misurando le mie forze. E nel voltarmi indietro a guardare quel che tutti insieme abbiamo fatto, posso considerare Ipotesi Cinema una straordinaria avventura e un buon risultato. Molti giovani hanno trovato la loro strada. Quando mi chiedono qual è, dei miei, il mio film preferito, rispondo sempre che non lo so. Ma se qualcuno mi domanda cosa salverei della mia esperienza di cinema, non esito a dichiarare che è stata Ipotesi Cinema».

Entrare a Ipotesi Cinema era facile quanto andarsene. Se venivi eri il benvenuto, se te ne andavi nessuno si strappava i capelli. Ma a chi restava, lentamente si dipanavano i dubbi, non certo sulla storia che aveva raccontato, ma sulle capacità di narrare ciò che aveva in mente: – Perché vuoi realizzare questa storia e non un'altra? – chiedeva implacabile Ermanno. Allora i volti diventavano terrei, gli sguardi sfuggenti, le labbra facevano fatica a schiudersi e, soprattutto, le parole s'inceppavano, si arrotolavano le une alle altre in un balbettio di motivazioni ben poco credibile. L'idea, che prima sembrava bella e vincente, si spegneva all'improvviso,

come una lampadina. Chi veniva quindi a Ipotesi Cinema per sfruttare «l'onda Olmi» con la quale fare il suo filmetto (e ce ne sono stati parecchi) aveva ben poche chance di sopravvivenza e in breve tempo, inevitabilmente, spariva. Per non parlare poi di chi, senza riflessione né accortezza, cercava di aggirare il problema cavalcando l'aspetto *religioso*, chiamiamolo così, di Ermanno:

– La mia idea è molto semplice... si basa su due ampolline... quelle che il prete usa per dire la messa. Vedo la scena cominciare così, con dettagli a tutto schermo: il prete depone il velo del calice sul Vangelo, poi prende le ampolline per l'abluzione e purificazione e...

Nel film *La messa è finita* (1985) di Nanni Moretti c'è la sublime scena dell'oratorio con i ragazzi che giocano a calcio e Don Giulio che, annoiato dai discorsi dell'amico Cesare, urla loro: «Palla! Palla!».

Ecco, in quei casi, osservando Ermanno, si poteva percepire tutta la sua voglia di fermare chi parlava urlando: «Palla!», eppure non lo faceva. Lasciava terminare il racconto, poi si guardava attorno per vedere se aveva attecchito, catalizzando l'interesse degli altri. Se questo non avveniva, figurarsi le ampolline, non perdeva tempo e chiedeva a un altro: – E tu cosa vuoi raccontare? Sentiamo... – E con il suo puntuale sorriso d'incoraggiamento, magari portando una mano all'orecchio per sentire meglio, si metteva ancora una volta in ascolto.

Racconterà poi Ermanno nel suo libro *L'Apocalisse è un lieto fine* (Rizzoli, 2013):

«Mentre parlavano, io scrutavo le espressioni dei loro volti, c'è sempre una corrispondenza tra il volto di una persona e i film che poi realizza. Dalla fisiognomica di un

individuo si può intuire il tipo di cinema che costui farà. Antonioni parlava sempre sottovoce e ha fatto un cinema molto riflessivo, persino cerebrale. Fellini era lui stesso un clown. Rossellini era di incontenibile passionalità, procedeva per impulso: lo esaltava l'istante in cui scaturiva il lampo di un'idea. Poi girare il film lo annoiava.»

Di solito quando si parla di Ipotesi Cinema si citano sempre i nomi di chi poi è riuscito a diventare davvero un regista, un montatore o uno sceneggiatore. Nessuno parla mai di tutti gli altri, e sono parecchi che alla fine non ce l'hanno fatta oppure sono semplicemente rimasti ai margini dell'avventura che avevano immaginato per il loro futuro. Fra loro erano molti i ragazzi e le ragazze che venivano alle riunioni senza alcuna velleità, semplicemente per il piacere di ascoltare Ermanno, le sue imprevedibili quanto ampie riflessioni, gli aneddoti che lo divertivano, non solo su se stesso, ma sul cinema in generale, o meglio «er cinema» come, con ironia, amava chiamarlo:

«Per fare certi film, per dargli quello smalto che altrimenti non avrebbero, ci vogliono i professionisti, è ovvio. Però questa è anche una gabbia. Il contributo di forti personalità professionali, pur aiutandoti, ti vincola... Con la troupe tradizionale sai di che morte muori, se conosci il mestiere non rischi mai granché...» oppure: «La nostra scuola si basa sul furto: ognuno deve rubare alla realtà ciò che ritiene utile alla propria comunicazione. Io sono a Ipotesi Cinema perché voglio rubare la freschezza dello sguardo dei ragazzi».

Dopo un paio d'anni di assestamento, soprattutto finanziario, Ipotesi Cinema cominciò a produrre dei piccoli

film che, grazie a un accordo con la Rai, sarebbero poi andati in onda nel 1985, ogni domenica sul primo canale, in orario pre-serale. Una collocazione prestigiosa, di tutto rispetto. Il contenitore, diviso in un programma di dodici puntate di un'ora, si intitolava *Di Paesi Di Città*.

La sigla, un po' ingenua, quasi surreale, girata per le piazze e le vie di Bassano del Grappa, era sostenuta da una metaforica hit di Luca Carboni: *Sarà un uomo*. Tenuto conto della curiosità che aveva suscitato il nostro lavoro, anche a livello internazionale, l'intera trasmissione fu poi integralmente replicata nel 1988.

«Esisterà davvero, si chiedeva uno bravo, quella parte di cinema chiamata televisione? O non sarà piuttosto, risponde un secondo, che esiste una parte di televisione chiamata cinema? E quale sarà la televisione del cinema e quale il cinema della televisione? Chi deve produrre e per chi, chi deve distribuire e dove?» Questa riflessione di Paolo Valmarana, appassionato mentore del progetto, credo dica tutto sull'idea che fece decollare Ipotesi Cinema. I giovani che la frequentavano erano la sua linfa vitale, ma personaggi come Ermanno, Paolo Valmarana e, successivamente, Giuseppe Cereda sono stati i primi ad accendere e tenere costantemente in movimento il motore per non farlo congelare, come si fa con i camion in Siberia.

Purtroppo, nonostante gli sforzi e l'incrollabile determinazione di tutti, nel 1984 il grande gelo piombò su Ipotesi Cinema: prima con la malattia che di punto in bianco aggredì Ermanno nella primavera di quell'anno e lo paralizzò per mesi, e subito dopo, il 13 settembre, con la prematura scomparsa di Paolo Valmarana, stroncato a Roma da un attacco d'asma. Così brutalmente decapita-

ta, nei mesi a seguire Ipotesi Cinema non ebbe vita facile, sembrava che tutto dovesse crollare da un momento all'altro. Esisteva solo una flebile possibilità per evitare la catastrofe: il contratto già stipulato e firmato con la Rai per la produzione di quei piccoli, sperimentali ma decisivi film.

Tutto riprese a marciare, anche se con molta mestizia, quando al posto di Ermanno subentrarono nuovi *tutor* come i registi Mario Brenta, Toni De Gregorio e Markus Imhoof, autore svizzero che aveva ottenuto una nomination all'Oscar nel 1982 con il suo magistrale *La barca è piena*. In quell'intenso periodo di lavoro emerse in pieno la «freschezza creativa» di Ipotesi Cinema. Chi si cimentava a fare il proprio cortometraggio come regista, il giorno dopo si trovava a fare l'elettricista in un altro progetto, oppure il direttore di produzione, il montatore, lo scenografo o semplicemente l'autista. Anche i film, o meglio i «filmini», che venivano prodotti erano molto diversi uno dall'altro, quasi privi di un filo conduttore se non per il fatto che l'idea di partenza era stata discussa a lungo collegialmente. Non so se eravamo del tutto consapevoli di quello che stavamo facendo, delle responsabilità che ci stavamo prendendo, ma l'incoscienza a volte, soprattutto se giocosa o ribelle, quella che scaturisce spesso da una certa immaturità, ha sempre fatto da volano per i sogni dell'umanità, e così è stato anche per Ipotesi Cinema.

SEI

Possiamo essere stati posti dinanzi alla sfida di una malattia difficile, e non c'è altra scelta che rispondere a tali sfide.

CARRIE FISHER

– Che stanchezza, non mi sono mai sentito così stanco in vita mia...

Era la sera dell'8 giugno 1984, a pochi giorni dall'inizio delle riprese di un lungo progetto destinato alla televisione, *Ragazzo della Bovisa*, quando Ermanno, seduto sul divanetto del nostro minuscolo ufficio di produzione, disse quelle parole.

Eravamo soli, lui con gli appunti degli ultimi sopralluoghi che avevamo fatto a Suna, sul lago Maggiore, e io che stavo preparando i materiali da caricare sull'Opel Blitz.

L'ufficio era in pratica un negozio con la vetrina che dava sulla strada, dalle parti di piazzale Giovanni dalle Bande Nere, a Milano. Più volte, scendendo alla fermata della metropolitana, Ermanno alzava gli occhi a quel nome dicendo: – Io, prima o poi, questo Giovanni dalle Bande Nere bisogna che me lo studio....

– E poi 'sto formicolio alle mani... come se avessi degli spilli piantati nelle dita... sarà meglio che torni a casa, – disse preoccupato.

Cercai di dissuaderlo: era venerdì, avrebbe incontrato un traffico inaudito sulla tangenziale, per ritornare poi lunedì a Milano e andare ancora a Suna.

– No, no... vado, devo andare. Ma cosa sarà 'sta roba? Mah... – disse con la voce più roca del solito salendo sulla sua Citroen DS color beige. – Tu prepara tutto per bene, eh? Ci vediamo lunedì –. Mise in moto e se ne andò.

Arrivato ad Asiago, Ermanno camminava e respirava a fatica.

– Non so nemmeno come ho fatto ad arrivare fino a casa... – disse qualche anno dopo.

Raggiunto immediatamente dal fratello Luciano, che essendo un medico si rese conto della gravità della situazione, fu subito riportato a Milano e ricoverato in prognosi riservata all'ospedale San Raffaele.

Pochi giorni dopo, nel bollettino medico emesso dall'equipe del professore Nicola Canal si leggeva: «Il signor Ermanno Olmi è ricoverato nel reparto neurologico di questo ospedale per una poliradicolonervite acuta idiopatica (sindrome di Guillain-Barré). Tale forma ha di solito decorso favorevole, ma trattandosi di una fase di evoluzione della sintomatologia la prognosi rimane riservata».

Sindrome di Guillain-Barré. Chi l'aveva mai sentita nominare? Cos'era? Lasciai passare qualche giorno nel più assoluto smarrimento.

– Te sè un quai cos? (Sai qualcosa?) – mi chiese il Torri entrando in ufficio.

– Macché, e te?

– Nagott anca mi! (Niente, nemmeno io!)

Senza sapere più cosa dirci, eravamo rimasti così, uno

davanti all'altro come due baccalà, annientati. Non esistevano ancora i telefonini. Potevamo solo chiamare ad Asiago, dove però non c'era più nessuno.

Intanto a Milano faceva un caldo torrido e l'afa appiccicava i vestiti alla pelle. Dalla vetrina del nostro ufficio potevo vedere la vicina sezione del P.C.I. con esposta la bandiera listata a lutto perché il giorno prima, durante un comizio a Padova, un ictus aveva ucciso Enrico Berlinguer. Un pulman, con il logo del partito, si era fermato per caricare la gente e portarla al funerale a Roma, al quale avrebbero partecipato più di due milioni di persone. Silenzio. E in quel silenzio, le fotografie dei sopralluoghi appese alle pareti, i quattro set più importanti del film: la casa di via Cantoni, sopra lo scalo ferroviario; la strada per i festeggiamenti della liberazione, che era lì vicino, in via Lancetti; la casa della nonna a Treviglio, che fungeva sia da luogo di villeggiatura che da rifugio durante i bombardamenti; la colonia per ragazzi, a Suna. Ci preparavamo dall'inizio della primavera e ora tutto quel lavoro non sarebbe servito più a niente, *Ragazzo della Bovisa*, dove «il ragazzo» era lo stesso Ermanno, non sarebbe mai diventato uno sceneggiato in otto puntate.

Passarono altri giorni, davvero cupi, senza notizie, così decisi di andare al San Raffaele. A trovare la gente in ospedale di solito non si va a mani vuote. Non sapendo cosa portare, avvolsi il piccolo ventilatore color aragosta in un foglio di giornale e partii alla volta di Segrate.

Inchiodato a letto, accaldato e provato, perfino braccato da fotografi senza scrupoli, che si aggiravano per le corsie dell'ospedale, Ermanno nel vedermi stemperò un sorriso, e con un impercettibile movimento, tentò di allargare le braccia come per dire: cosa ci vuoi fare, è andata così.

Mi trattenni nella stanza solo per qualche istante poi, per non affaticarlo, lo salutai. Quella sceneggiatura così bella, originale, avvincente, che ancora conservo come una reliquia, mi è rimasta sempre nel cuore. Un amico di Ermanno, lo scrittore ed editore Raffaele Crovi, la pubblicò in forma di romanzo quattro anni dopo, nel 1988, per i tipi della sua casa editrice, la Camunia. Mondadori ripubblicò il libro nel 2004 nella collana Oscar.

Gli Oscar, già. Sono certo che se l'avessimo fatto, quel film avrebbe avuto più successo de *L'Albero degli zoccoli* e questa volta, pur nella sua riduzione cinematografica che era comunque prevista, sarebbe forse approdato fino a Los Angeles. Nel 1979 per la candidatura agli Oscar come miglior film straniero, l'Italia scelse *I nuovi mostri*, tre episodi di Mario Monicelli, Dino Risi e Ettore Scola, perché *L'Albero degli zoccoli*, secondo i funzionari del ministero, non era un film girato in lingua italiana, ma bergamasca. *I nuovi mostri* arrivò nella cinquina finale per poi cedere il passo a *Préparez vos mouchoirs* di Bertrand Blier. Forse se ci fosse stato *l'Albero*...

A proposito di questa dolorosa vicenda, Tullio Kezich scrisse senza mezzi termini: «In Italia c'è stata una losca congiura di cui tacere è bello». (*Ermanno Olmi. Il mestiere delle immagini*, Falsopiano, 2004.)

Qualche mese dopo, finalmente fuori pericolo, ma purtroppo costretto all'immobilità, Ermanno si trasferì in una clinica di Sabaudia per la riabilitazione motoria.

Nel 2010 trovò la forza di raccontare quei giorni: «Il momento più tragico è stato quando mi sono reso conto di essere vivo in un corpo morto. Sentivo che non avrei potuto accettare di trovarmi in carrozzella a cinquantquattro

anni. Nell'impossibilità di compiere quelle azioni fisiche che normalmente eseguivo, rinunciare all'idea di girare con la macchina a mano, o di stare normalmente su un set. Volevo morire. Ricordo che nel momento di massima crisi, quando addirittura rifiutavo la fisioterapia e avevo deciso di non mangiare più, ho supplicato mia moglie, che mi spingeva forzatamente giù in palestra: "Fammi morire, Loredana, fammi morire". E lei ha risposto: "Ermanno, ma se tu muori io che faccio?" Ecco, questa frase semplice, ma densissima, mi ha scosso».

SETTE

Un uomo felice è colui che durante il giorno,
a causa del suo lavoro, e durante la notte, a causa
della fatica, non ha il tempo di pensare alle sue cose.

GARY COOPER

Riportare Ermanno sul set non fu semplice, non solo fisicamente ma anche, come è ovvio, psicologicamente. La Guillain-Barré era stata debellata ma aveva lasciato comunque i segni del suo devastante passaggio; fra tutti, la riduzione del tono muscolare che lo obbligava a movimenti incerti, sofferti, soprattutto cauti per paura di cadere.

Per fortuna, poco prima della malattia, la Regione Veneto aveva commissionato a Ipotesi Cinema, che parallelamente al sostegno della Rai cercava strade anche per autofinanziarsi, un interessante documentario sul lavoro degli artigiani in Veneto. Avevamo già fatto alcune riprese a Nove (in provincia di Vicenza) da un ceramista, Alessio Tasca, e successivamente a Castelfranco Veneto, dallo straordinario burattinaio Bepe Pastrello. Poi, come tante altre cose, tutto si era fermato, tranne Ipotesi Cinema che continuava a produrre i suoi piccoli lavori.

Continuare però *Artigiani Veneti* senza Ermanno sarebbe stato come inoltrarsi nel deserto senza bussola. Certo, sapevamo da chi andare e chi intervistare, ma poiché non si trattava di un reportage televisivo, bensì di un vero

e proprio film, i committenti volevano vedere l'impronta di Olmi, non quella dei giovani apprendisti stregoni di Bassano.

Nonostante i miglioramenti, tornare su *Ragazzo della Bovisa* sarebbe stato impossibile, ci sarebbe voluto un Olmi al massimo del suo splendore fisico per dirigere quella storia. L'impegno sarebbe stato meno gravoso con un documentario dove Ermanno avrebbe potuto raggiungerci di tanto in tanto e, soprattutto, sarebbe potuto rimanere a casa, in moviola, a organizzare e montare i materiali che avremmo girato. L'idea lo convinse e finalmente l'Opel Blitz si rimise in moto.

«Quando è subentrata la malattia, dopo che per tanti mesi ero rimasto immobile in carrozzella e dopo quasi un anno che avevo ricominciato a muovermi, anche se con lentezza, i ragazzi di Ipotesi Cinema sono venuti a scovarmi a casa e mi hanno preso di peso, davvero, per portarmi a finire *Artigiani Veneti* che avevo cominciato con loro quando ancora stavo bene. Di fronte a una cosa del genere non potevo certo dire di no, l'emozione che si prova di fronte a tanto affetto dà gioia e soprattutto forza per andare avanti; non è lo spirito di sacrificio, altrimenti fai l'eroe, cosa che non è nel mio carattere. Quando ci si ammala gravemente, come è successo a me, puntualmente arriva anche il desiderio di chiudere definitivamente i battenti della propria attività, soprattutto se capisci che nessuno ha più bisogno di te. I ragazzi invece mi hanno dimostrato il contrario, mi hanno salvato insomma.»

Artigiani Veneti è tuttora un film al quale sono molto

legato non solo per la sua difficoltosa gestazione, ma soprattutto perché è stato un progetto che ha fatto da spartiacque nella mia vita: come stabilito facevo sia l'operatore che la fotografia, ma credo sia stato in quel momento, a contatto quotidiano con gli artigiani, forse anche influenzato dal loro lavoro, che ho cominciato ad avere la consapevolezza di quello che, al di là delle riprese, potevo fare anche come realizzatore.

A questo proposito, un set fu più determinante di altri, quello della Pontificia Fonderia Colbachini, poco fuori Padova. Un luogo enorme, buio, difficile da illuminare con le poche luci che avevamo, polveroso, rovente come un girone dell'inferno per le vampate che provenivano dalle fornaci sempre accese. Inoltre, la tecnica della fusione non era semplice da raccontare: la campana era nascosta da un mantello d'argilla, chiusa negli stampi e poi interrata per la colata del bronzo. All'epoca si girava in modo molto diverso da oggi, non avevamo un controllo video delle immagini, usavamo solo la pellicola 35 mm con emulsioni che, in interni critici come quello della fonderia, avevano bisogno di luce come un vampiro ha bisogno di sangue, poi si mandava il girato a Roma, a Cinecittà, e finalmente dopo una decina di giorni tornava stampato, sempre su pellicola, ad Asiago.

– Bella questa idea che ti sei appoggiato ai finestroni della fonderia come fonte di luce, – disse Ermanno dopo aver visto il girato.

– Era l'unico modo... – risposi sollevato. – Peccato però che la giornata fosse brutta, poco luminosa...

– Ma è il suo bello, vedrai...

Sul momento non capii cosa volesse dire, ma in segui-

to rimasi ancora una volta colpito per come la sequenza era stata montata: semplicemente su un temporale, che Ermanno si era inventato. Tuoni dapprima lontani, poi sempre più vicini. Infine, dalle ampie vetrate, i borbottii si spegnevano nella fonderia, fra i bagliori della fornace e gli sbuffi di vapore che si sprigionavano dall'argilla, che aveva inghiottito lo stampo. Alla Pontificia Fonderia, Ermanno venne quando tutte le campane, commissionate dalla diocesi, furono ripulite e lustrate a dovere, pronte per il collaudo. Erano cinque, dalla più maestosa alla più piccola, ognuna con il suo giusto tono. Ogni volta che il mastro fonditore saltellava da una campana all'altra percuotendola col martello gommato, l'allampanato monsignore, mandato a supervisionare il lavoro, univa l'indice al pollice in segno d'approvazione.

– Sibemolle in mezzo tono di la...

– Magnifico!

– Semitono mi-fa...

– Sublime!

Credo che Ermanno non si sia mai divertito tanto come quel giorno durante il collaudo delle campane, con quei due che discutevano di toni, semitoni e crome neanche fossero stati Bach e Mozart.

Come in *Milano '83* anche in *Artigiani Veneti* non c'è traccia di speaker o voce narrante. A parlare, seppur raramente, sono solo gli artigiani. Ci sono però un prologo e un epilogo splendidi e pertinenti, recitati da Sergio Fantoni e adattati dal capitolo biblico *La sapienza di Sirach*, che non essendo molto conosciuti voglio riportare integralmente: «Si legge nelle scritture: la sapienza dei dotti na-

sce nella quiete della riflessione e chi è libero da faccende diventa erudito. Come può conquistare il sapere chi regge l'aratro e governa i buoi e guida i loro passi e non parla che di semine e di animali? Il suo cuore è tutto preso a tracciare solchi e passa le veglie ad ingrassar giovenche. E così fa il legnaiuolo e ogni artefice che lavora giorno e notte. E quelli che incidono figure per sigilli e s'industriano a variarne i fregi [...] si mettono d'impegno per riprodurne l'immagine e vegliano per completare il loro lavoro. Così fa il fabbro ferraio, intento presso l'incudine a forgiare il ferro grezzo. La vampa del fuoco gli abbronzia la pelle e lotta col calore del fornello, il rumore del martello gli introna le orecchie e i suoi occhi sono fissi a un modello. Egli pone ogni impegno a fare il suo lavoro e passa le notti a rifinirlo alla perfezione. Così il vasaio, seduto davanti al tornio, coi piedi fa girare la ruota sempre intento all'opera sua e il suo impegno è di compierne il numero, col suo braccio trasforma l'argilla e coi piedi la rende malleabile. Mette il suo ingegno a stendere i colori e passerà le veglie a liberare il forno».

Dopo ottantatré minuti, accompagnando i nomi di tutti gli artigiani che avevano partecipato al film (vetrai, liutai, ricamatrici, marmisti, indoratori, vasai, burattinai, orafi, sellai, tessitori, stampatori, tintori, e tanti altri ancora), saliva ancora la voce di Fantoni: «Tutti costoro confidano nell'abilità delle proprie mani e ciascuno è saggio nel suo mestiere. Senza di loro nessuna città potrebbe essere costruita, né abitata, né frequentata. Essi sostengono le strutture della vita sociale e la loro aspirazione è riposta nella qualità del loro lavoro».

Ermanno non aveva internet, eppure sapeva sempre

dove trovare le cose che gli servivano: una musica, un testo, il riferimento a un dipinto o la citazione da un classico. Anche se era, come amava definirsi, autodidatta, possedeva una cultura invidiabile con la quale poteva agilmente affrontare qualsiasi lavoro o argomento di discussione.

Terminato il montaggio dovevamo mixare l'audio, ma il laboratorio era a Cinecittà.

– E adesso cosa facciamo? Non vorrete che ci vada io che sono mezzo paralitico! – disse Ermanno.

Sembrava il classico sorteggio con il fiammifero spezzato e, alla fine, toccò a me. Con due borsoni pieni di scatole di pellicola e un lungo salame nostrano per ingraziarmi il fonico di mix, presi il treno e approdai per la prima volta nella mia vita a Cinecittà. Entrai in una sala che sembrava una cattedrale. A una consolle lunga da qui a là c'era solo un ometto, che mi accolse con uno sguardo di sufficienza:

– Sei tu quello di Olmi?

– Sì, questo è per lei... – E misi il salame sulla consolle.

– Che fai? Ma ti sembra che ci devi mettere sopra un salame?

Il mio rapporto con Fausto Ancillai, che nella sua carriera ha mixato centinaia di film, cominciò così, nella stessa sala dove avevano lavorato Antonioni, Leone, Bertolucci, Ferreri, Nanni Loi... tutti, insomma. Quando le luci si spensero e le prime immagini di *Artigiani Veneti* riempirono lo schermo, mi sentii mancare la terra sotto i piedi. Avevo con me un taccuino zeppo di appunti dettati da Ermanno: questa colonna incrocia con la musica qui, gli effetti falli salire qua, attento al riverbero delle campane... In tutta quella baraonda di suoni, era un'impresa farsi

sentire da Ancillai che muoveva i cursori con la delicatezza di un pianista. A un tratto suonò il cicalino che collegava la sala alla cabina di proiezione. Un fotogramma s'inchiodò sullo schermo e cominciò la recita:

– Mì zia? Oddio, porella... ma quanno? Ma n'dove? A' coso... – Allora mi disse: – Scusame ma devo scappà un attimo che c'ho un guaio in famiglia, nun te move che torno presto, intesi?

Annuii senza fiatare e rimasi da solo nella cattedrale in penombra col fotogramma del burattinaio di Castelfranco Veneto incollato allo schermo. Dopo un'ora di attesa cominciai a camminare su e giù per la sala. Dalla porta socchiusa giungeva una flebile musica. Mi affacciai sul corridoio lungo quanto una pista d'atletica. Sul fondo c'era un'altra sala mix, ma più piccola. La musica che avevo sentito era il jingle dello spot di un tonno in scatola, e Ancillai era là che manovrava i cursori per quel mix «urgentissimo», altroché zia. Mi girai sui tacchi e senza dire nulla tornai nella cattedrale. Poco dopo, *Artigiani Veneti* scorreva sullo schermo come se nulla fosse accaduto. D'altra parte cosa avrei potuto dire io a Fausto Ancillai?

– Embè? Era il tuo battesimo! – mi disse anni dopo ridendo.

OTTO

La lavorazione di un film somiglia al percorso di una diligenza nel Far West: all'inizio uno spera di fare un bel viaggio, poi comincia a domandarsi se arriverà a destinazione.

FRANÇOIS TRUFFAUT

Castel Ivano, stretto in una buia conca della Valsugana, non aveva nulla da invidiare a quello di Bran in Transilvania. Nemmeno gli spettri. In quel luogo che sembrava popolato da principi azzurri e fate, ma anche da *poltergeist* (spiriti chiassosi), avrei passato quasi quattro mesi fra la preparazione e le riprese di *Lunga vita alla Signora*, undicesimo film di Ermanno, che tornava così al cinema vero e proprio dopo la lunga pausa dovuta alla malattia. Non avrebbe girato con la sua macchina da presa a mano, ma era pur sempre un grande, liberatorio ritorno sul set.

Per l'occasione Ermanno aveva scritto una storia ad hoc, interamente ambientata dentro le sale di un maniero longobardo in modo da non stancarsi troppo fra spostamenti e mutamenti climatici. A indirizzarlo verso questa scelta fu l'amicizia con il professor Vittorio Staudacher, chirurgo milanese, primo al mondo a eseguire un trapianto di polmone nel 1949, proprietario di Castel Ivano, dove era nato nel 1913. Uomo affabile, empatico, il volto scabro che sembrava intagliato nel legno, il professore ci aveva

accompagnato nei primi sopralluoghi al castello raccontandoci, come si conviene in ambienti del genere, le storie più incredibili, ovviamente popolate da spiriti ululanti.

– Ecco, questa è la cosiddetta stanza delle streghe... adesso è murato ma qui sotto c'è ancora il pozzo della morte, uno sprofondo irto di lame e aculei... ti si apriva il pavimento sotto i piedi e via, finivi giù. Una mia antenata fece precipitare qui sotto il giovanotto al quale i genitori volevano maritarla. Nelle notti di luna piena si sentono ancora le urla di quel povero disgraziato che finì tagliato a fettine...

Pensai immediatamente al castello di *Frankenstein Junior* di Mel Brooks (1974) e a quella famosa battuta di Marty Feldman «ululì ululà» e mi venne da ridere.

– No, no, mica scherzo, si sentono davvero! – replicò il professore.

Se prima della malattia Ermanno, come Chaplin, era gelosissimo della sua sceneggiatura, ora era il contrario. Tutti la dovevano leggere e imparare a memoria in modo da essere sempre pronti «a parare il colpo» nel caso lui, per via di «tutte quelle stramaledette medicine», si fosse dimenticato qualcosa. Ne portai con me una copia al Maso, che ci ospitava poco lontano dal castello. La lessi tutta d'un fiato e rimasi disorientato. Era un copione *diverso* dal solito, a cominciare da quella prima didascalia: «Fatti e personaggi del film non sono del tutto immaginari». Più favolistico, asciutto nei dialoghi come nelle azioni, con una drammaturgia che dava corpo al film. Sorprendentemente potente. Una bordata contro il potere, meditata a lungo, scritta quasi di getto a Sabaudia fra un esercizio di riabilitazione e l'altro.

Dice Ermanno in un'intervista all'amico Tullio Kezich: «Un mio amico ripete spesso, e io sono d'accordo con lui, "le malattie gravi che non ammazzano, migliorano". Forse perché inchiodati in un letto d'ospedale si ha il tempo per riflettere. Forse perché la malattia ti aiuta a prendere le misure delle cose, a capire quali sono importanti e quali no. Forse perché il rischio di chiudere bottega induce all'inventario, alla valorizzazione del magazzino. Forse la cosa è ancora più semplice: dopo tanta inattività obbligata, ti prende la voglia di fare».

Lunga vita alla Signora, titolo quanto mai metaforico, racconta di un ricevimento in un lussuoso hotel dove annualmente un nutrito gruppo di facoltosi invitati festeggia una vecchia quanto imperscrutabile signora che, nonostante l'età, detiene saldamente nelle sue mani sia il potere economico che politico. Il protagonista è un adolescente, Libenzio, che viene scelto tra i migliori del suo corso alla scuola alberghiera per partecipare all'evento come apprendista cameriere. Libenzio è eccitato per la grande occasione, ogni cosa appare ai suoi occhi meravigliosa. Ma gli avvenimenti che si succedono durante la cena di gala lo fanno ricredere: la realtà è amara e deludente, più di quanto potesse immaginare. Alla fine Libenzio prenderà la decisione, imprevedibile e quasi incontrollata, di fuggire lontano da tutto e ritrovare così la sua libertà.

Come nel precedente *Camminacammina*, anche questa volta, nonostante le sollecitazioni della distribuzione e della Rai, Ermanno non voleva attori professionisti, ma solo esordienti, soprattutto giovanissimi, come Marco Esposito nel ruolo di Libenzio. Un occhialuto adolescente quasi identico

ad Andrea, il protagonista de *La cotta*, a sua volta molto somigliante a Domenico Cantoni, protagonista de *Il Posto*. Tutti e tre quasi identici a un Olmi molto giovane. Inoltre Ermanno voleva una fotografia poco invadente, con luci molto diffuse come se provenissero unicamente dai lampadari. Così, al soffitto della grande sala, dove avremmo girato la cena di gala, vennero montate delle lunghe stanghe di legno alle quali avevamo avvitato più di duecento lampadine bianco latte da cento watt. Una luce morbidissima, che Ermanno giudicò perfetta, ma purtroppo, dopo un po' che le lampadine erano accese, l'atmosfera diventava rovente. Trucchi che si scioglievano, crisi respiratorie e svenimenti erano all'ordine del giorno; figurarsi poi per la vecchia Signora, che in realtà era una giovane ragazza, Sandra Sabbatini, il cui volto era nascosto da una raggelante, grinzosa maschera di lattice, che rappresentava alla perfezione sia la decadenza dovuta all'età sia il disfacimento del potere stesso. Sopra la maschera aveva una veletta che la rendeva ancora più misteriosa e nella mano teneva un piccolo binocolo con il quale scrutava i suoi invitati e le loro reazioni.

«Mi sento molto legato al film perché mi sono rimisurato con il set dopo la malattia e ho verificato che potevo ancora praticare il mio lavoro. Ho sperimentato che potevo ancora fare del cinema, che è sempre stata l'attività più importante della mia vita.»

La vecchia Signora aveva un assistente, il «Giovane baffuto», interpretato da Luigi Cancellara, che nella vita non faceva l'attore ma l'architetto. Quando la vecchia Signora gli chiede una particolare bottiglia di vino, solerte l'assistente scende nelle cantine.

– Ecco mettiti là, dietro le bottiglie, così quando prendi quella giusta, ti vediamo bene in faccia... fai una smorfia di apprezzamento perché è un'annata speciale, rarissima, e torni in sala per farla vedere alla Signora... hai capito bene? – Questa la semplicissima indicazione di Ermanno. L'architetto attore annuì, ma si vedeva che qualcosa non stava andando per il verso giusto.

– Asciugategli la fronte che sta sudando troppo... Sta fermo, cosa fai, tremi?

Più che tranquillizzarlo, la voce di Ermanno, che nemmeno vedeva, scuoteva il malcapitato architetto da capo a piedi. Con la scusa di verificare il diaframma lo raggiunsi:

– Che succede, stai male?

L'architetto scosse appena il capo e sussurrò:

– Non le senti anche tu?

– Che cosa?

– Le urla... arrivano da là dietro... possibile che non le senti?

– Allora, siamo pronti? – gridò Ermanno dal suo angolo buio.

Mentre tornavo alla macchina da presa pensai a dove eravamo: la cantina, a giudicare dai racconti del professor Staudacher, poteva essere più o meno sotto «la stanza delle streghe», tant'è che entrambi i locali erano identici per misura e angolari.

Davanti all'obiettivo venne battuto il primo ciak della scena:

– Vai architetto, azione... – disse Ermanno.

E non successe niente. Poi tutto a un tratto si udì un tonfo accompagnato da un fracasso di vetri infranti. L'architetto era svenuto, e nel cadere si era trascinato dietro

un'intera mensola di bottiglie. Non ho mai capito se per l'emozione di essere sul set di Ermanno oppure per il terrore che gli suscitavano quelle misteriose urla.

«Nel copione avevo descritto un albergo più aperto, convenzionale e moderno. Forse sulla pagina si annunciava un'aria da commedia, mi sentivo disposto a seguire le avventure dei miei personaggi anche nei risvolti umoristici. E invece, girando, ho capito che era molto più giusto lasciar circolare quel senso di inquietudine che i ragazzi colgono nell'impatto con la struttura terroristica della scuola alberghiera.»

Cominciate il 29 settembre 1986, le riprese proseguirono per una decina di settimane poi, come di consueto, Ermanno si chiuse nella sua moviola ad Asiago. Ormai non poteva più montare da solo com'era abituato a fare. Da Ipotesi Cinema arrivò al suo fianco Paolo Cottignola, che da quel momento in poi divenne il suo montatore.

Il 6 settembre 1987 il film venne presentato in concorso alla 44ª Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, diretta da Guglielmo Biraghi che tentò di tutto per avere Ermanno in Sala Grande durante la proiezione ufficiale, ma non ci fu nulla da fare.

Trovò la scusa che doveva partire per Parigi in vista di un nuovo film. In realtà, come disse poi sempre a Tullio Kezich: «La questione è complessa, ha vari aspetti che cercherò di chiarire in una lettera all'ottimo Guglielmo Biraghi. Da una parte è vero che nella prima decade di settembre io sarò immerso nella preparazione immediata delle riprese di un film faticoso, che prevede quasi ottanta spostamenti in una Parigi non certo facile per mille motivi.

Ed è anche vero che, se voglio conservarmi in forma per il lavoro, i medici mi consigliano di non stancarmi. Però, a dire la verità, nei confronti di Venezia, dove sono andato per la prima volta trentacinque anni fa e ho tanti ricordi e tante care amicizie, dove ho avuto i miei primi successi, permane una certa riserva di tipo, diciamo così, fisico-motorio. Lo stesso motivo per cui non ho più il coraggio di andare a Roma o in altri posti dove andavo prima, quando mi muovevo con assoluta scioltezza... E così ho attrezzato in casa mia, ad Asiago, anche le sale per tutte le possibili lavorazioni del sonoro. Sono cose infantili, lo so. Ma la malattia è anche questo. E allora mi consolo dicendo: il peggio è passato, sono vivo, sto lavorando e il film, se ha qualcosa da dire, deve trovare il modo di cavarsela da sé».

Chi va, chi non va, a quel punto la Rai decise, visto che firmavo la fotografia, di mandarmi a Venezia in rappresentanza del film. Allo storico Hotel Des Bains, che prima di allora avevo visto solo nel film di Luchino Visconti *Morte a Venezia* (1971), mi diedero una suite con vista sul lido. Uno splendore.

La mattina dell'ultimo giorno del Festival, Bianca Giordano di Rai Cinema mi raggiunse trafelata in piscina:

– Esci, vieni fuori da lì, sbrigati... – disse.

Sul momento pensai subito ai giovanissimi protagonisti del film che erano con noi.

– È successo qualcosa? – chiesi preoccupato.

– Sì, abbiamo vinto il Leone d'Argento! Adesso chi lo va a ritirare che Olmi non c'è?

Per la cerimonia di premiazione, d'accordo con Ermanno, mandammo sul palco il nostro Libenzio, che per

l'emozione non riuscì a spiacciare una parola se non un flebile «grazie».

Quella notte, nella suite del Des Bains, non chiusi occhio. Appena sfiorato dal luore lunare che proveniva dalla finestra socchiusa, il Leone d'Argento sembrava brillare di luce propria.

«*Lunga vita alla Signora!* – racconta Ermanno ne *Il sentimento della realtà* (Edizioni San Raffaele, 2008) – non ha avuto il premio di qualità, eppure lo hanno dato anche a film di second'ordine. Siccome col premio di qualità oltre all'autore vengono premiati anche i collaboratori che hanno magari, poveretti, lavorato per quattro lire, ci tenevo molto. E ci avevo creduto davvero perché il mio era l'unico film italiano a Venezia e aveva preso il Leone d'Argento. Dopo due anni, visto che non arrivava, vado al ministero, il funzionario tira fuori i suoi scartafacci e dice: “Ma qui non c'è niente”. Lo avevano sfilato dalle carte. Volevo chiamare l'avvocato, ma il funzionario mi ha spiegato che erano passati due anni, si sarebbero dovute rifare le commissioni, chiedere i soldi indietro a chi li aveva presi... una vicenda pazzesca. Da allora non mi sono più avvelenato il sangue per queste cose. Quello che conta davvero, alla fine, è il premio che ti dai tu.»

NOVE

Regista o director. Non si tratta di dirigere qualcuno, ma di dirigere se stessi.

ROBERT BRESSON

- Quando partiamo?
- Per dove?
- Per Parigi, no?
- Tu non vieni...

Guardai Ermanno, poi balbettai a fior di labbra come nella canzone di Jannacci:

- Perché no?
- È giusto così... – fu l'enigmatica risposta.

Un incongruo smarrimento mi fece schizzare la pressione alle stelle, non riuscivo a capire, mi sembrava perfino che per qualche misterioso motivo fossi d'un tratto finito dietro la lavagna, con il cappello a cono in testa con scritto «asino». Passai rapidamente in rassegna il lavoro che avevamo fatto a Castel Ivano per capire se in qualche occasione ci fosse stato uno screzio, un'incomprensione, qualcosa che avesse fatto andare fuori dai gangheri Ermanno, che oltretutto è sempre stato uno che certe cose se le legava al dito. Insomma, mi stava dicendo che non avrei fatto *La leggenda del santo bevitore*, per cui qualche motivo c'era, eccome. Del resto io sono uno di quelli che se si trova i

carabinieri davanti alla porta di casa si sente colpevole e si vede subito all'ergastolo.

– L'hai scritta tu quella storia della Fiat 1100, o no? Adesso che abbiamo trovato i soldi per farla vuoi venire a Parigi? A fare cosa?

– A fare il mio lavoro... non me ne frega niente di quello che ho scritto. Mica sono un regista, io.

– No, sei solo un ciula...

Pochi giorni dopo, con un peso inaudito in petto, accompagnai Ermanno e Loredana in stazione Centrale. Il treno sarebbe partito alle 23:15 per arrivare a Parigi all'alba del giorno dopo. Sistemati i bagagli nella cabina letto ci salutammo con un abbraccio:

– Siamo d'accordo eh? Fai un bel film, altrimenti ti prendo per le orecchie e vedi...

– Anche tu... – risposi.

Poi scesi e rimasi lì, impiombato sul binario, in attesa della partenza del treno. Ermanno andava a fare il suo nuovo film e io restavo per girare uno strampalato, surreale progetto che avevo presentato un paio d'anni prima a Ipotesi Cinema e che, non so come, aveva convinto tutti. La Rai aveva stanziato per la sua realizzazione una trentina di milioni di lire, lo stretto necessario per realizzare il film. Era una delle prime sceneggiature della mia vita, alla quale avevo perfino dato un titolo ben poco empatico, *In coda alla coda*, perché raccontava l'odissea di un travet che dall'hinterland milanese, per via di un inaspettato sciopero dei feretrotranvieri, doveva raggiungere il luogo di lavoro con la sua vetusta, agonizzante Fiat 1100.

C'era comunque anche dell'altro, lo sapevo bene. Per

La leggenda Ermanno voleva realizzare il film in modo totalmente diverso dal solito: «Non m'importa di fare, per una volta, un film di cui non sono l'autore. Qui l'autore è e resterà Joseph Roth, che io cercherò di mediare in piena autonomia e con un rispetto assoluto. Un'impresa alla quale mi accingo con grande entusiasmo». E anche in questo caso per la prima volta, delegò la fotografia del film a Dante Spinotti, un simpatico friulano che già da tempo lavorava a Hollywood con i più grandi registi americani, fra cui Michel Mann con il quale subito dopo fece *L'ultimo dei Mohicani* (1992). Al posto degli attori presi «dalla strada», arrivarono Rutger Hauer, Antony Quayle e Sandrine Dumas; alla scenografia Gianni Quaranta, che solo l'anno prima aveva vinto l'Oscar con *Camera con vista* (1987) di James Ivory; ai costumi la francese Anne-Marie Marchand, che aveva già ottenuto una nomination agli Oscar con *Il ritorno di Martin Guerre* (1982).

«Non avrei certo girato con una troupe come quella del *Bevitore* un film come *I recuperanti*, ma neanche avrei potuto girare il *Bevitore* con la troupe de *I recuperanti* (quanti eravamo: sette, otto?).»

La mia troupe invece era composta da cinque ragazzi di Ipotesi Cinema che, come d'abitudine, ricoprivano tutti i ruoli: Piergiorgio Gay, Luciano Zaccaria, Paolo Centoni, Oreste Gallina, Thierry Toscan; più quattro collaboratori esterni: Alessandra De Bianchi all'organizzazione, Ercole Visconti alla fotografia, Alessandro Bianchi al suono e, con la supplica di non svenire più, l'architetto Luigi Cancellara, il «Giovane baffuto» di *Lunga vita alla Signora*, alla scenografia. Di quei trenta milioni elargiti dalla Rai più della metà se ne andarono per l'attore protagonista

Alessandro Haber. Con quello che rimase, tutti insieme compimmo il miracolo.

Le riprese di Ermanno e le mie finirono più o meno negli stessi giorni, poco prima di Natale. Poi entrambi ci chiudemmo in moviola a montare, lui ad Asiago, io a Milano.

In primavera, Ermanno scese a Bassano del Grappa per vedere «la mia prima creatura», come la chiamava lui. Allegro come raramente l'avevo visto, ben disposto verso il film, si sistemò su uno sgabello davanti alla moviola e per un'ora non fiatò. Alla fine, quando le luci si riaccesero, disse solo:

– Questo è uno di quei film che cambia la vita a chi l'ha fatto. E pensare che volevi venire a Parigi!

Per tutti noi che l'avevamo portato a compimento nonostante le avversità, anche climatiche, la carenza di denaro e quindi di tempo, e un attore che ci aveva fatto letteralmente impazzire, fu come toccare la luna con un dito. Poi accadde esattamente quello che aveva previsto Ermanno. Il film fu selezionato per il Festival di San Sebastian, poi per quello di Torino, infine fece il giro d'Europa in altre manifestazioni minori. Quanto ad Haber, che prima di allora non aveva mai fatto il protagonista, si procurò una VHS e piombò a passo di carica negli uffici della DueA a Roma, da Pupi Avati, il regista che più lo faceva lavorare, e con la sua conclamata irruenza gli disse:

– Tu, che mi fai sempre fare le parti più piccole, guarda questo film! Ho vinto anche un paio di premi come miglior attore protagonista... ho vinto.

Qualche mese dopo, verso le dieci di mattina, mi chiamò la segretaria della DueA:

– Il dottor Pupi Avati la vorrebbe incontrare oggi pomeriggio alle 16:00, le può andare bene?

– Pupi Avati? Alle 16:00? Ma è sicura?

Non le dissi nemmeno che aveva chiamato un numero di Milano, forse le era sfuggito, chissà. Senza perdere tempo mi precipitai a Linate e comprai in fretta e furia un biglietto per Roma. Alle quattro in punto ero davanti a Pupi Avati e a suo fratello Antonio.

Haber non riuscì mai a fare l'attore protagonista per loro che, in compenso, mandarono me in America per girare un thriller scritto da Pupi, prodotto da Aurelio De Laurentis, e ambientato a Davenport, nell'Iowa: *Dove comincia la notte* (1991). Appresa la notizia, Ermanno disse pieno d'orgoglio:

– Adesso non ti posso più chiamare Mau, ma collega.

Nel frattempo, la giuria della 45^a Mostra d'Arte cinematografica di Venezia premiò *La leggenda del santo bevitore* con il Leone d'Oro. Probabilmente per gli stessi motivi dell'anno precedente, Ermanno non si presentò al Festival. Il premio fu ritirato da Rutger Hauer, poi passò nelle mie mani perché il giorno dopo sarei andato ad Asiago. E così, sempre al Des Bains, trascorsi un'altra notte con il Leone che ormai era diventato quasi uno di famiglia. La mattina, uscendo dall'albergo, la scatola che lo conteneva mi scivolò di mano, si aprì e il Leone rotolò sull'asfalto fra gli sguardi stupiti della gente. Al mio arrivo ad Asiago lo misi in bella mostra sul tavolo, brindammo tutti insieme (c'era anche Marlisa Trombetta, inviata speciale e critica cinematografica del Tg2 della Rai) al nuovo successo, poi Ermanno sfiorò con un dito la testa del Leone e disse:

– Guarda come ti danno la roba oggi, ha un orecchio tutto saccagnato...

Confesso che in quel momento non ebbi il coraggio di dirgli quello che era accaduto e il Leone d'Oro oggi è ancora là, in cantina, con il suo orecchio «saccagnato», insieme a quello d'Argento, alla Palma d'Oro, agli svariati Donatello e a tutti gli altri premi che Ermanno ha vinto nella sua carriera.

DIECI

Il cinema è composto da due cose:
uno schermo e delle sedie.
Il segreto sta nel riempirle entrambe.

ROBERTO BENIGNI

L'ultimo mio lavoro per Ipotesi Cinema fu il montaggio di *Maicol* (1989) di Mario Brenta che, in preda a incomprensibili attacchi di panico, cercava di evitare la moviola come la peste. Da buon veneziano continuava a dire che il film era «una monada», che il girato «faceva vomitare». Camminava su e giù per i corridoi di Villa Serena sempre più scoraggiato, pensieroso, sorreggendosi il mento con una mano, oppure si chiudeva nella sua stanza per giornate intere. Insomma, non c'era modo di venirne fuori. Tuttavia a me il film sembrava bello, ben recitato da una giovane esordiente Sabina Regazzi e dal piccolo Simone Tassarolo.

Ermanno ci raggiunse a Bassano, guardò un po' di scene, parlottò a lungo a tu per tu con Mario, poi mi prese in disparte e disse:

– Abbiamo degli impegni con la Rai... mica possiamo dirgli che il film non c'è. Dammi retta, se lui non viene in moviola, fai vedere che vai avanti da solo. Anzi, guarda, fai così... gli combiniamo uno scherzo cinese... vedrai se non si fa vivo...

Per mille lire comprai da un cartolaio una bandiera

nera col il teschio, simbolo della pirateria, l'appesi fuori dalla porta della moviola come per dire: ammutinamento in corso. Poi mi chiusi dentro e alzai a più non posso il volume dell'audio. Di lì a poco sentii bussare alla porta:

- Cosa stai facendo? – chiese Mario.
- Monto!
- Cosa?
- Il tuo film!
- Sei matto?
- Io?

Ipotesi Cinema era anche questo, un po' goliardica, ma, soprattutto, era un gruppo unito, solidale. Non sarebbe stato lo stesso in una scuola di nome e di fatto. Eravamo così perché non c'erano docenti, né lezioni, c'era solo una grande voglia di fare, di lavorare, di creare qualcosa insieme.

Inutile nascondere che non era tutto rose e fiori, si litigava, a volte ci si insultava come in tutte le case del mondo, ma alla fine quello che contava di più era andare avanti, far vedere alle istituzioni che in quel momento ci stavano sostenendo che non erano soldi buttati, tantomeno tempo sprecato.

Scritto da Angela Cervi, promettente quanto originale narratrice «dark», il film raccontava la storia di Anita, una ragazza madre, e del suo difficile rapporto con il figlio Maicol. Una sera, andando all'appuntamento con il fidanzato, Anita smarrisce il figlio sulla metropolitana che attraversa Milano. Inizia così per entrambi un'odissea notturna, ma in realtà nessuno dei due cerca l'altro. All'alba, la polizia riconsegna Maicol alla madre e lei, anziché abbracciarlo, lo strattona via con violenza, e tutto ricomincia daccapo, con le stesse tensioni di prima.

Come sempre, Ermanno non intervenne mai sul montaggio, lasciò che le cose andassero come dovevano andare, liberamente. Queste erano le vere lezioni di Ipotesi Cinema: «Se a un certo punto il film ha voglia di andarsene per conto suo, che cosa dovresti fare? Trattenerlo per il guinzaglio perché quattro o cinque mesi prima sei stato tanto imprudente da dire: sarà questo, non sarà quest'altro?».

A novembre, mentre l'Europa ribolliva di tensioni e il muro di Berlino veniva preso a picconate, *Maicol*, dopo tante peripezie, venne finalmente alla luce. Uno dei più mirabili prodotti di Ipotesi Cinema, tant'è che vinse il Premio Film et Jeunesse al Festival di Cannes e il Premio Sadoul (sempre in Francia) come miglior film straniero.

Prima di congedarmi da Ipotesi e partire per l'America, andai da Ermanno.

– Che storia è? – chiese.

– Un giallo... la storia di un ragazzo che torna nella città natale per liquidare gli affari del padre che è morto. Ma dalle carte affiora un mistero che riguarda un'allieva minorenni, amante dell'uomo, che per colpa dello scandalo venuto alla luce si è suicidata. Stando nella casa deserta il ragazzo comincia piano piano a pensare che forse le cose non sono andate proprio così...

– Uhm...

Nonostante qualche perplessità, non ho mai capito se sulla storia o sul fatto che mi stavo buttando a capofitto in un'avventura così anomala rispetto a quello che per anni avevamo fatto insieme, Ermanno era felice:

– Quando hai fatto l'altro film non eri consapevole di

ciò che ti era stato concesso di fare, l'hai fatto d'istinto e bene per via di quello che avevi imparato in tutti questi anni, eri in uno stato d'animo così travolgente che non potevi restare dentro i confini della razionalità. Adesso no, adesso è diverso, devi essere consapevole di quello che stai per fare perché stai per entrare in un altro mondo, vai su un altro pianeta insomma... Non sei più a Ipotesi, fare un film così, e lo sai, è un'impresa complessa, ma in questo caso lo sarà ancora di più... qual è il budget?

– Settecento milioni...

– Bè, insomma, ti devi programmare il più possibile, prevedere tutto, ma al tempo stesso non devi perdere la tua freschezza... basta che non fai recitare i tuoi attori nel teatrino dell'inquadratura, sai cosa voglio dire... e se dopo due o tre ciak vedi che qualcosa non funziona cambia, non solo il punto di vista della macchina da presa, ma tutto, in modo radicale, senza paura. Non ti fare mai ingabbiare dalle tue scene, soprattutto se sono di genere, come in questa storia, mi spiego?

Annuii. Si era spiegato alla perfezione.

– Poi quando torni, perché torni vero? vengo a vederlo il tuo film... t'è capì?

Sull'aereo che mi portava negli Stati Uniti, c'era con me anche lo scenografo. Un omone che incuteva timore e rispetto al primo sguardo. Subito dopo il decollo, fra un gin-tonic e l'altro, cominciò a raccontare di Sergio Leone, di come insieme trovavano sempre la soluzione ai problemi produttivi che immancabilmente si verificavano durante la lavorazione della trilogia del dollaro, e di tutti gli altri film:

– Le zampate de regia de Sergio, le invenzioni più gajarde, sono nate sempre dai problemi... però senza grana se fa un cazzo!

Carlo Simi era così: un gigantesco, attempato Peter Pan abituato a giocare con costosissimi giocattoli. Guardarlo lavorare era un piacere, ascoltare la sua voce, che sembrava affiorare da un torrente sotterraneo, dava i brividi, i suoi suggerimenti (sempre in schietto romanesco anche se era di Viareggio) erano un bombardamento continuo ma prezioso: «La donna de marmo la mettemo qua, davanti a 'sta vetrata, ricordati de gira' la scena verso sera, quando gli ultimi raggi der sole la faranno sembra' un fantasma... aò, 'a ostrogoto, stai a girà un film de fantasmi mica Topolino nel Minnesota!» oppure: «Ogni volta che batti er ciak pensa che quell'inquadratura deve fa' spettacolo, nun deve rompere li cojoni».

In poche parole una diversa idea e un'altra modalità di fare cinema alla quale ora mi dovevo adeguare, non più d'autore ma strettamente commerciale.

L'unica persona di Ipotesi Cinema che mi seguì in America fu Piergiorgio Gay come aiuto regista. Insieme, sulle sponde del Mississippi, in mezzo a una troupe di disincantati professionisti romani che ci guardava come il vigile urbano guarda Totò e Peppino (*Totò, Peppino e la malafemmina*, 1956), storditi dagli inesauribili aneddoti di Carlo Simi su Sergio Leone, controllati a vista dall'organizzatore generale, calati di punto in bianco in un metodo di lavoro che non conoscevano e lontano anni luce da quello che avevamo sempre praticato, cercammo di uscire indenni da quell'avventura.

Originalità dell'idea, novità della modalità e libertà d'e-

spressione erano sempre stati i punti cardine di tutto il lavoro svolto a Ipotesi Cinema. Le tre pietre angolari sulle quali Ermanno aveva lanciato, insieme a Paolo Valmarana, l'idea del nostro *fare* cinema a Bassano. A Davenport tutto sembrava improvvisamente azzerato: idea per niente originale, drammaturgia di genere stracollaudata, modalità esecutiva classica. Un vero pachiderma operativo saldamente ancorato al cinema anni Settanta dove la libertà d'espressione era praticamente inesistente: dovevamo girare parola per parola il testo della sceneggiatura, dialoghi compresi, che solo Pupi Avati poteva variare. E nei tempi stabiliti. Quando ci rendemmo conto che era impossibile girare tutte quelle scene in cinque settimane, Pupi prese la sceneggiatura che aveva scritto, strappò via una decina di pagine qua e là senza pensarci due volte, e ce la riconsegnò.

– Sistema metrico decimale, – commentò con la sua tagliente ironia Carlo Simi. – Nun ve preoccupate, gliel'ho visto fa' pure a Sergione... che film era? Ah sì, quel gran casino de *C'era una volta in America*... son zompate via tante de quelle scene che se poteva fa n'altro film.

Io e Piergiorgio ci guardammo e sono certo che a entrambi venne ancora in mente quella scena de *La messa è finita*: «Palla!».

UNDICI

Quanto più un regista ammira e stima un libro,
tanto più trova difficile mettervi del suo.

LUIGI COMENCINI

– E la giacca?

– Non ce l'ho, fa caldo...

Ed eccoci di nuovo insieme. Oltretutto in un'occasione imprevedibile: la cerimonia per la consegna dei David di Donatello. Ermanno, accompagnato dal produttore Roberto Cicutto, scrollò la testa incredulo, poi chiese a Roberto di procurarmi una giacca per evitare che mi presentassi davanti al sindaco Franco Carraro come «un ciaparatt in maniche di camicia».

Nella Sala della Protometeca del Campidoglio, quel primo sabato di giugno del 1992, l'aria era torrida e la giacca, che qualcuno mi aveva prestato, era decisamente troppo stretta. Ermanno doveva ricevere uno dei suoi innumerevoli David di Donatello, Luchino Visconti alla carriera (o meglio alla «dentiera», come diceva con autoironia) e io quello come miglior regista esordiente per *Dove comincia la notte* che, pur essendo un film di genere, non solo andò al Festival di Venezia, ma ottenne anche un buon successo al botteghino.

Per la prima volta, in mezzo al gotha del cinema romano, mi sentivo come un pesce fuor d'acqua. Stringevo la mano a tutti e mi mettevo in posa per le fotografie, ma non vedevo l'ora che tutto finisse per tornare all'aria aperta, in libertà. Ad un tratto qualcuno mi picchiò sulla spalla, mi girai e mi trovai di fronte a un personaggio vestito con ricercatezza, profumato, vagamente somigliante ad Al Pacino:

– Complimenti, gajardo il film! – Tirò fuori dal taschino un biglietto da visita: – Quando hai voglia vieni a trovarmi...

Si girò sui tacchi e scomparve fra la folla di invitati. Sul biglietto c'era il logo della società di produzione Clemini Cinematografica e il nome del produttore, Giovanni di Clemente, nominato al David per il film *Parenti serpenti* di Mario Monicelli. In quell'occasione qualcuno mi presentò anche un altro produttore, Angelo Rizzoli, che si aggiudicò il David per il film di Gianni Amelio *Il ladro di bambini*. Sia a Di Clemente che a Rizzoli devo molto, soprattutto per alcuni dei miei lavori più importanti, ma questa è un'altra storia.

Il David segnò una svolta nella mia vita. Avati, d'accordo con De Laurentis, avrebbe voluto rispedirmi a Davenport a girare un altro giallo, *La stanza accanto* (diretto da Fabrizio Laurenti, 1994), storia simile a quella di *Dove comincia la notte*: un altro ritorno al paese dell'infanzia, un altro delitto ancora da risolvere, altri fantasmi del passato, e perfino l'identica follia del protagonista.

Ermanno aveva invece in serbo altri progetti. Aveva letto da poco *Pietra calcarea*, un libricino pubblicato dalla Sellerio, un centinaio di pagine in tutto, scritto dall'autore au-

stro-ungarico Adalbert Stifter. Ne era rimasto affascinato. Quando, ad Asiago, me lo raccontò gli brillavano gli occhi dall'emozione e, sul finale, anche per la commozione: «Dopo la malattia per me si è allargato il numero delle cose inutili e dannose; se oggi dovessi fare i bagagli per un viaggio senza ritorno mi basterebbe una sola valigia, magari un pacchetto. Ho acquistato una forza che mi porta verso una maggiore libertà nel riconoscere certi miei slanci, sentimenti, emozioni: se mi viene da piangere, piango... Tanti mesi fa, quando, scritta la sceneggiatura [*Lunga vita alla Signora*] l'ho letta ad alta voce a mia moglie Loredana, alla fine sono scoppiato a piangere: e adesso come farò a farlo questo film? Come potrò, fisicamente, materialmente, lavorare?» (Lietta Tornabuoni, «La Stampa», 22 luglio 1987).

Pietra calcarea, film che Ermanno avrebbe fatto volentieri, narrava la storia di un agrimensore che viene spedito in missione dal proprio governo in una remota valle, mai «mappata» in precedenza, ai confini dell'impero. D'aspetto arido, incastonata fra inospitali montagne di fragile e grigia pietra calcarea, la valle muta d'aspetto ogni volta che si alza il vento oppure con lo scatenarsi dei temporali. Durante il lavoro di cartografia, l'agrimensore s'imbatte in un prete d'aspetto trasandato, quasi miserabile, interamente dedito alla sua parrocchia, dove la vita sembra, almeno ad una prima impressione, serena. Ma non è così: per andare a scuola, i bambini del vicino villaggio devono attraversare la valle da una parte all'altra, anche quando, a causa delle piogge, il vicino torrente tracima allagando i prati e coprendo così le insidie del franoso terreno che potrebbero inghiottirli.

Con il tempo, fra il nobile agrimensore e l'umile pre-

te nasce una profonda amicizia. Il parroco finalmente si confida, racconta del fallimento dell'impresa economica della sua famiglia, della sua incapacità e del patimento che ancora l'accompagna per non essere stato in grado di aiutare il padre. Alla fine affiora anche la storia di un perduto, quanto innocente amore per una giovane lavandaia, di cui è sopravvissuto un unico vezzo: il piacere per la biancheria pregiata, profumata di bucato. Grazie a queste inattese confidenze, ma soprattutto alla dignità con la quale il parroco conduce la sua esistenza, l'agrimensore acquista una maggiore consapevolezza del suo posto nel mondo. Quando il parroco morirà, sarà lui stesso a occuparsi di realizzare il suo sogno, quello di costruire una scuola in un punto sicuro al di là del torrente, in modo che i bambini non corrano più alcun pericolo.

Insomma, un set, anzi più set impraticabili per Ermanno, che però non volle rinunciare a trasporre quella storia in un film: – Cosa dici, proviamo a scrivere la sceneggiatura, poi t'arrangi tu?

Da quando avevo visto la sceneggiatura «segreta» di *Camminacammina* sulla sua scrivania a Volterra, alla proposta di scriverne per la prima volta una insieme, erano passati quindici anni esatti; ma il mio rapporto con Ermanno non era cambiato. Nonostante il successo di *Dove comincia la notte* era, almeno per me, impensabile mettermi al suo stesso livello, anche se continuava a darmi del «collega» perché lo divertiva e, come ho già detto, inorgogлива.

«Caro Ermanno, se tutti i tuoi allievi fossero così, avremmo risolto i nostri problemi» gli avrebbe detto più tardi Agostino Saccà, direttore di Rai Fiction dal 2003 al 2007.

Con impareggiabile sensibilità, Ermanno aggirò il mio pudore dicendo che per prima cosa avrebbe scritto il soggetto e da quella base saremmo poi andati avanti insieme, anche perché lui non aveva tanto tempo. Dopo la guarigione, infatti, era stato preso da una sorta di frenesia da lavoro, e il set de *Il segreto del bosco vecchio* (tratto dal libro di Dino Buzzati, con Paolo Villaggio nel ruolo del colonnello in pensione Sebastiano Procolo) era già in costruzione da tempo ad Auronzo di Cadore (Belluno).

Nemmeno dieci giorni dopo, arrivarono sei paginette dove però la trama era già ben delineata, coinvolgente, in poche parole un soggetto perfetto, scritto in modo da rendere la fine drammaturgia del romanzo *filmabile*, anzi *fotografabile*. Sulla prima pagina il titolo originale di Stifter, nient'altro: *Kalkstein*. Sull'ultima, come di consueto, due lettere: E. O. , il copyright di Ermanno. Ora toccava a me.

«Scrivi quello che ti viene, poi lo vediamo insieme. [...] Il racconto di Stifter è principalmente pensiero, tu lavora invece sulla visione, non sulla parola. Certo, non è un film d'azione, nemmeno di genere come l'altro, ma appunto per questo le scene devono essere vive, credibili. Altrimenti ci mettiamo lì e facciamo il teatro filmato.»

Sono stato per giorni in balia dell'incertezza, perfino della paura. In tutta sincerità avrei preferito stare ad Auronzo a dare una mano alla costruzione del set della casa del colonnello Procolo, ma ormai era cambiato vento. Da quel piccolo film con Haber la mia vita aveva preso un'altra direzione, in poche parole ero passato di punto in bianco dall'altra parte della barricata. Ora non potevo più nascondermi dietro l'ombra di Ermanno, dovevo uscire

allo scoperto, prendere delle decisioni e, soprattutto, scrivere la storia che dovevo girare. Era come scalare l'Everest senza bombole d'ossigeno, cioè senza la preparazione adeguata. All'apice dello sconforto mi venne in mente una scena di *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), in cui un marine, che nella vita civile faceva lo chef specializzato in salse, dopo essere sceso dalla barca ed essersi inoltrato nella giungla, s'imbatte in una tigre. Resta per un istante impietrito, poi torna indietro a gambe levate urlando ai suoi commilitoni: «Sono solo un saucier! Un saucier del cazzo, cosa ci faccio qui?».

Mi sentivo esattamente così, non un regista, ma un collaboratore di Ermanno, senza problemi creativi, solo tecnici.

Intanto leggevo e rileggevo il libro e lo confrontavo con il soggetto, che ormai avevo imparato a memoria. Finché cominciai a scrivere, ma dopo poche scene buttai via tutto. Allora c'erano i veri cestini, non quelli virtuali del computer, e più andavo avanti, più il cestino si riempiva. Presi tempo. Mi misi anche a studiare le carte geografiche. Dov'era quella benedetta Valle di Pietra citata nel libro? Lo scrittore era austriaco per cui, con tutta probabilità, si riferiva a un posto che ben conosceva, da qualche parte in Austria.

«Non che in quel luogo – scrive Stifter – vi fossero zone selvagge, strapiombi, baratri, rupi, e precipitar d'acque. V'erano invece solo moltissime collinette, ogni collina era di grigio, nudo calcare, che non era però frastagliato o spaccato come è spesso il caso di questa pietra, ma si scioglieva anzi in forme tonde ampie, e aveva ai suoi piedi, disteso tutt'attorno, un lungo banco di sabbia.»

A una successiva riunione Ermanno scrollò la testa:

– Quando scrisse il libro era Boemo... quindi non è in Austria ma in Boemia che devi andare... comunque sia, dobbiamo trovare un bel posto. Non nel senso più banale del termine, ma un posto dove l'agrimensore prova inquietudine, a volte anche il terrore della natura che sembra pacifica e invece non lo è... non va in giro a fare delle belle passeggiate col bastoncino, fischiettando l'Aida...

I chilometri che abbiamo fatto io e Piergiorgio Gay in giro per l'Europa a fare sopralluoghi sono inenarrabili. Eravamo sempre in movimento: dall'Austria all'Ungheria, dalla Boemia alla Slovacchia, che proprio in quell'anno si erano appena divise dando origine a due stati, due frontiere, due popoli. A un certo punto, sorpassata Kosice (Slovacchia), a soli cento chilometri di distanza, ci troviamo di fronte a un cartello che indicava la frontiera con l'Ucraina. Della Valle di Pietra nessuna traccia. Stanchi e demoralizzati decidemmo di tornare indietro. Dovevo dire ai produttori (intanto nel progetto era entrata anche la Penta di Mario e Vittorio Cecchi Gori) che, nonostante gli sforzi, non avevamo trovato un set adeguato, solo boschi, laghetti ameni, colline lussureggianti e castelli. Il classico romanticismo di Caspar Friedrich, per intenderci. Un disastro che avrebbe messo seriamente in discussione la realizzazione del film stesso.

Dopo aver lasciato Piergiorgio a Cesky Krumlov, nel cuore della Boemia, dove avevamo installato un provvisorio ufficio di produzione, ripresi il viaggio da solo verso Roma. Avevo ancora una carta da giocare e arrivava dritta, ancora una volta, dalla trilogia del dollaro. Carlo Simi,

che dopo *Dove comincia la notte* era il nostro scenografo anche per questa nuova avventura, era andato spesso con Leone a fare dei sopralluoghi in Umbria, fra Umbertide e Cortona, dove negli anni '50 e '60 si giravano diversi film peplum (sandali e spada) e spaghetti-western.

– Al posto de fa l'A1 scendi per la superstrada che da Cesena va a Orte e prova a vedè da quelle parti... – mi disse.

Seguii il suggerimento, ma giunto dalle parti di Sarsina fui inghiottito da una nebbia che, col calare della sera, diventava sempre più impenetrabile. Dopo qualche decina di chilometri gettai la spugna e abbandonai la superstrada alla ricerca di un albergo dove passare quella notte da lupi. Arrivai in un paesino completamente deserto, dove una sola luce sembrava sfidare le folate di nebbia, quella di una locanda senza nome. I due giovani fratelli che la gestivano, Remo e Rosita, mi squadrarono meravigliati, sembravano domandarsi come avessi fatto ad arrivare fin lassù. Nello sfogliare il passaporto con le pagine zeppe di timbri, Rosita mi lanciò un'occhiata sospetta:

– Viaggia molto, lei!

– Già.

Dopo questo laconico dialogo afferrai la chiave. La stanza sembrava la replica esatta della *Camera di Vincent ad Arles*, ma perlomeno era calda e conciliava il sonno.

La mattina dopo, aperta la finestra, rimasi attonito per il panorama che avevo davanti: la nebbia si era dissolta e si stendevano davanti ai miei occhi, incandescenti dal sole, chilometri di colline di pietra calcarea senza vegetazione, grigie, friabili, bellissime.

Corsi fuori dalla stanza, chiesi una manciata di gettoni e telefonai a Roma, poi ad Asiago. Poche ore dopo Ermano arrivò sul posto, si guardò attorno ed esclamò soddisfatto: – Possiamo girare!

Avevo viaggiato per mezza Europa alla ricerca del nostro set e l'avevo trovato in Romagna, a Balze di Verghe-reto, alle pendici del Monte Fumaiolo, dove sgorgano «le sacre sorgenti».

DODICI

Ho fatto anche delle sceneggiature da sola. Ma il ricordo di quei lavori non mi è caro come quello delle lunghe sedute con i colleghi, con le confidenze, le complicità, lo scambio di letture, il perdersi e il ritrovarsi, il momento del “dividemose i pezzi”, che è quello in cui si passa alla stesura di un trattamento, cui è affidato il compito di affascinare produttore e attori...

SUSO CECCHI D'AMICO

Nella sceneggiatura di *Kalkstein. La valle di pietra* c'era un personaggio senza nome che avevano denominato «Uno» perché durante la sequenza d'apertura del film si alzava abbandonando una tavolata con una decina di allegri commensali, si portava a una finestra e, guardando direttamente lo spettatore, introduceva il film con queste enigmatiche parole: «Racconto qui una storia che ho sentito narrare da un amico. Una storia in cui non succede nulla di straordinario, ma che ugualmente non ho più dimenticato. Di dieci persone che l'ascoltarono, nove non condivisero il comportamento dell'uomo di cui il racconto riferisce... il decimo, invece, penserà spesso a lui...». L'attore si chiamava Rudolf Hrusínský e, insieme a tutti gli altri seduti al tavolo, era fra i migliori delle scene cecoslovacche (ora solo ceche). Prima di girare, Rudolf, con il suo straordinario volto che evocava un tartarugone delle Galapagos, mi chiese: – Chi sono io in questa scena?

Come rispondergli? La battuta, che nel libro rappresentava proprio l'incipit della storia, mi aveva torturato a lungo ed era emersa più volte nei discorsi durante le va-

rie stesure della sceneggiatura (alla fine ne ho contate ben nove).

– Ma se chi parla è il narratore, non può essere lui il decimo, no? E allora chi è questo decimo? – chiesi a Ermanno.

– Oh, signur... ma allora non capisci... rileggi...

E io, anche sforzandomi, più rileggevo e meno capivo.

– L'inizio è un po' strano, su questo hai ragione, ma se leggi attentamente lo scrittore si rivolge agli *ascoltatori* e non, come potrebbe fare, ai *lettori*... di dieci persone che ascolteranno questa storia, dice... quindi solo quelli attorno al tavolo... fra i quali nove, dopo aver ascoltato la storia, non saranno d'accordo con le scelte del parroco, uno invece sì e, nel corso della sua vita, penserà spesso a lui. E allora cosa fa Stifter? Cerca di unire l'agrimensore con il lettore quasi invitando quest'ultimo a sedersi alla stessa tavolata con gli altri nove dialoganti, quindi sei tu che hai ascoltato la storia quello che alla fine penserà spesso al parroco.

Non so che piega avesse preso la mia espressione dopo il chiarimento, ma di sicuro deve essere stata simile a quella assente e malinconica di Stan Laurel quando viene rimproverato da Oliver Hardy, infatti Ermanno scoppiò in una sonora risata che non dimenticherò mai.

Quei giorni passati insieme a scrivere credo siano stati determinanti non solo per il mio lavoro di regista, ma anche per quello di sceneggiatore. Senza quelle straordinarie «lezioni private», la sceneggiatura (intesa come lavoro) sarebbe rimasta per me una chimera irraggiungibile. Nel mondo dell'industria cinematografica, lo sceneggiatore è da sempre considerato come l'autore, il mago Merlino

delle parole, «l'erudito» di tutta la squadra. Sentivo su di me una pressione difficile da tollerare, un disagio dovuto alla consapevolezza che gli sceneggiatori non arrivano «dal basso» come avevo fatto io per oltre quindici anni, ma «dall'alto», grazie ai loro studi, alla loro formazione e, perché no, a volte grazie anche al loro ceto sociale. Insomma, parliamoci chiaro, nessuno sceneggiatore è mai uscito dal Giambellino. Al massimo un attore: Diego Abatantuono. Ermanno percepiva il mio turbamento e, finalmente, cercò di rassicurarmi:

– Guarda che nemmeno io ho studiato, mica sono un letterato, mica ho fatto l'università.

– Lo so...

– Se lo sai allora di cosa hai paura? Segui il tuo istinto che è la cosa più bella che hai.

Lo guardai perplesso, detto così suonava né più né meno come «che la forza sia con te» (*Star Wars* di George Lucas, 1977), e infatti subito dopo aggiunse:

– Gli unici effetti speciali di questo film sono la fantasia di Stifter e il nostro lavoro. Quindi fai quello che sai fare, l'altra sceneggiatura l'avevi scritta bene.

– Ma quella era inventata di sana pianta, qui c'è 'sto libro... tutta filosofia secca...

– Filosofia cosa?

– Secca... non si può dire?

Nel corso degli anni siamo tornati tante altre volte su quell'argomento; in quel momento invece cambiai discorso. Gli raccontai di una casa molto particolare che avevo trovato in un paesino boemo, Horni Planá, che un secolo prima, quando quella terra faceva ancora parte dell'impero austroungarico, si chiamava Oberplan. Era proprio la

casa natale dello scrittore Adalbert Stifter, ora trasformata in un piccolo museo. Mi sarebbe piaciuto, per buon auspicio, girarci la scena d'inizio, quella della tavolata.

– Allora vengo a vederla, – disse Ermanno. – Quanto ci vuole?

– Da qui? Sette, otto ore... Bolzano, Innsbruck e poi su, passi per Linz e sei arrivato.

Qualche settimana dopo, mentre eravamo alle prese per riportare quell'ambiente all'epoca della nostra storia, cioè nel bel mezzo dell'Ottocento, Ermanno, accompagnato come sempre da Loredana, arrivò a Horni Planá. Stanco per il viaggio, il volto teso, visibilmente preoccupato, fece un giro dentro la casa, guardò fin nei minimi dettagli l'arredamento davvero impeccabile curato da Carlo Simi, poi mi prese sottobraccio e, quasi con le lacrime agli occhi, disse:

– Mau, perdonami ma non posso stare qui con te... sai quanto mi piacerebbe ma devo tornare subito a Milano, Luciano sta molto male... tu però vai avanti che stai facendo un ottimo lavoro.

Quella fu l'ultima volta che lo vidi sul set di *Kalkstein. La valle di pietra*.

Luciano Olmi si spense pochi giorni dopo, stroncato da un tumore. In seguito Ermanno si dedicò al montaggio de *Il segreto del bosco vecchio*. Ci si sentiva al telefono spesso, perfino per discutere del cast: – Certo che se ci fosse Nanni a fare l'agrimensore...

L'idea era tutt'altro che peregrina, ma Moretti non diede la sua disponibilità e il ruolo andò all'inglese Charles Dance, che planò da Hollywood sull'appennino toско-romagnolo con in testa il cappellino di *Alien 3*, il film di David Fincher

(1992) che aveva appena terminato di girare. Per il ruolo del parroco Olmi puntava su Michel Piccoli, ma anche in quel caso l'idea ben presto sfumò. Arrivò invece un anziano attore polacco, Alexander Bardini, che avevamo visto insieme nel *Decalogo 2* di Krzysztof Kieslowski (1990), e che ero andato a incontrare personalmente a Varsavia. Oggi devo dire che la coppia Moretti/Piccoli avrebbe reso più normale e quindi meno credibile il film, mentre quella Dance/Bardini era semplicemente perfetta. Due uomini, due immensi attori che non potevano essere più diversi fra loro, esattamente come li aveva descritti Stifter: tanto era vanesio Dance quanto inappariscente Bardini. Due mondi contrapposti eppure così complementari; vederli lavorare insieme non solo era un piacere, ma anche una grande, impareggiabile lezione sulla magnifica arte della recitazione.

Purtroppo i film non si fanno solo con le belle sceneggiature e i grandi attori, ci vogliono i soldi anche per tutto il resto, nel nostro caso la scenografia. Un conto era aver trovato il posto geografico ideale per l'ambientazione, un altro riportarlo all'epoca della storia. Accanto all'argine del Para, un impetuoso torrente che come il Tevere nasceva dal Monte Fumaiole, avevamo individuato una conca dove costruire la canonica e la chiesa del parroco, che prevedeva un campanile alto almeno una quindicina di metri con la classica copertura «a cipolla».

Durante una turbolenta riunione venne discusso il preventivo per la realizzazione di quell'imponente set: fra materiali, costruttori e tempo necessario, la cifra era altissima. Un'altra produzione avrebbe mandato a gambe all'aria tutto il progetto, ma con Ermanno questo non era possibile:

– E allora sapete cosa vi dico? Che tutto il set ce lo paghiamo noi, io che presento il film, il mio amico qui che lo dirige e lui che lo produce... prendete le nostre quote e mettetele a disposizione dell'architetto!

Di fronte a questa inattesa, spiazzante proposta di Ermanno l'organizzatore generale, che tutti chiamavano «il gran rabbino», si arrese. Dal prato di quella sperduta conca, dove la gente lavorava la pietra serena strappata al calcare delle colline, spuntò una straordinaria chiesa austro-ungarica con la sua bella canonica dalle pareti intonacate di bianco, sul Para venne costruito il ponte di scena, e dal paese sovrastante, Alfero, si aprì perfino una strada sterrata per far scendere tutte le carrozze fino al sagrato. Ancora una volta Carlo Simi si era dimostrato non solo uno scenografo dall'inesauribile talento, ma soprattutto un vero artista.

In compenso né io né Ermanno, tantomeno il produttore Roberto Cicutto, vedemmo più una lira. Ma la storia di questo film, mai andato in onda, tantomeno pubblicato in dvd nonostante l'attenzione internazionale e gli svariati riconoscimenti che poi raccolse, non finisce qui.

Ermanno, al contrario di Avati e De Laurentiis, non volle mai vedere le riprese mentre giravo, tantomeno il pre-montaggio. Per tutto quel tempo, più di un anno da quando finimmo la sceneggiatura, si limitò a chiedermi, di tanto in tanto, se ero contento del lavoro. Sapeva che se avessi avuto un problema, anche il più insignificante, l'avrei messo al corrente, quindi se ne stava tranquillo ad Asiago a scrivere *Genesi. La creazione e il diluvio* (per la collana internazionale Le storie della Bibbia), che poi avrebbe girato in Marocco.

Venne in moviola un'unica volta, a Milano, quando io e il montatore Paolo Cottignola lo chiamammo per dirgli che il film era pronto. Alla fine della proiezione, emozionato come raramente l'avevo visto, scrollò la testa incredulo: – La scena del prete e dell'agrimensore che camminano sul dorso delle colline con quei nuvoloni che li inseguono è una roba da non credere... e senza effetti speciali. Vedi quando dico che i film a un certo punto si fanno da soli?

Come dargli torto? Il giorno in cui girai quella scena, dalla quale è tratto il manifesto del film, stavamo rientrando in albergo dopo le riprese alla canonica. Il tramonto era luminoso, ma all'orizzonte apparivano delle nuvole scure, cariche di pioggia che, trascinate da un vento impetuoso, ben presto ci furono addosso. Blocai la colonna di pulmini e chiesi alla troupe e agli attori di seguirmi sulla cresta del Monte Coronaro, che nel frattempo era diventata ancora più grigia e infida del solito. Prendemmo anche l'anziano Bardini e lo trasportammo a braccia a qualche centinaio di metri dalla macchina da presa che gli operatori stavano montando in fretta e furia. A quel punto il film prese davvero in mano la situazione e, come aveva detto Ermanno, si fece da solo. In tutto quel turbinio della natura, con le nuvole che quasi le potevi toccare con un dito, il crescendo assordante dei tuoni e i lampi che ci accecavano, dal cielo non scese nemmeno una goccia. Alexander Bardini e Charles Dance riuscirono a compiere il loro tragitto indenni, poi salirono sul pulmino e tornarono in albergo. Un istante dopo si scatenò il finimondo e cominciò a grandinare come mai avevo visto in vita mia.

TREDICI

Fare cinema è un piccolo parto.
Per quel figlio che metti al mondo
sei disposto anche a piegarti ad andare
ai festival, a presentarlo in giro.

GIANNI AMELIO

In una fotografia del 1959, reperibile anche in rete, si vede un gruppo di giovani cineasti seduto sui gradini del Palazzo del Cinema di Venezia. Fra gli altri, si riconoscono François Truffaut, Citto Maselli, Carlo Lizzani, Roberto Rossellini, Gillo Pontecorvo e Ermanno Olmi, con i suoi immancabili occhiali scuri. Tanti anni dopo una cosa avrebbe accomunato Olmi a Pontecorvo: la sindrome di Guillain-Barré. Gillo la contrasse nel 1991, ma ne uscì meglio di Ermanno, tant'è che nel 1992 diventò direttore artistico della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Era lui che avrebbe selezionato i film in concorso alla 49ª edizione, e *Kalkstein. La valle di pietra* non rientrò fra questi. Nel gioco dei grandi festival è una possibilità da mettere sempre in preventivo, ma fu la motivazione a sconcertarci: il film era doppiato e i film italiani, per essere ammessi in concorso, dovevano essere in lingua italiana, possibilmente in «presa diretta». Mortificato, forse perfino offeso, Ermanno telefonò a Gillo:

– Ma scusa, se un attore è polacco, un altro inglese, per il resto cechi, slovacchi, austriaci e italiani ovviamen-

te, come si fa? Mica si può fare una Babele coi sottotitoli, non sei d'accordo?

Niente da fare. Pontecorvo fu irremovibile. Era evidente che dietro la questione della lingua c'era dell'altro, tanto più che festival come Montreal, Valladolid, Goteborg si stavano già contendendo il film per le loro selezioni ufficiali.

– Qui gatta ci cova... – disse Ermanno. – Qualcosa mi dice che la questione del doppiaggio è solo una gran balla.

Quell'anno, a rappresentare l'Italia in concorso andarono Pupi Avati con *Fratelli e sorelle*, Mario Martone con *Morte di un matematico napoletano* e Aurelio Grimaldi con *La discesa di Aclà a Floristella. Kalkstein. La valle di pietra* inaugurò la Settimana della Critica veneziana, selezione comunque prestigiosa.

Quindi volai a Montreal dove mi attendeva Charles Dance. Insieme entrammo in una sala da ottocento posti gremita all'inverosimile. Alla fine della proiezione, l'applauso sembrava non finire mai. Dalla prima fila si alzò Liv Ulmann che, afferrandomi le mani, disse: – Devi dire a Ermanno che questo film mi ha toccato il cuore.

Qualche sera dopo, durante la cerimonia di premiazione fu sempre lei, immensa attrice di Ingmar Bergman, a consegnarmi ben due premi, il primo per Ermanno «...à l'occasion de la présentation de *Kalkstein. La valle di pietra...*» e la Mention spéciale du jury oecumenique per il film.

Dopo qualche settimana di programmazione nelle sale italiane, dove ottenne un discreto risultato al botteghino, il film dovette lasciare il posto a *Basic Instinct* di Paul Verhoeven (1992), diventato popolare grazie al famoso accavalla-

mento di gambe di Sharon Stone. Da quel momento *Kalkstein*, realizzato con tanta abnegazione e, aggiungo, senza alcun fine di lucro, piano piano scomparve per sempre. Dopo anni scoprimmo che (insieme a tanti altri) il film e il negativo erano stati confiscati dalla Guardia di Finanza per via del famoso crack che aveva mandato in bancarotta la Cecchi Gori Group e con essa tutte le società collegate, fra le quali la Penta Distribuzione che lo aveva in carico. Questo il motivo per cui non andò mai in onda e nemmeno venne pubblicato in dvd.

Nel 2008, grazie alla direzione artistica di Maurizio Nichetti, il film venne proiettato come evento speciale al Festival Internazionale di Trento, per il quale ero stato nominato presidente della giuria. Per l'occasione Ermanno mi raggiunse. Ci sedemmo in sala, in mezzo al pubblico. A un certo punto, nel bel mezzo della proiezione, durante la lunga scena del temporale, Ermanno sgomitò leggermente per richiamare la mia attenzione: – Forse qui un taglietto potremmo ancora farlo...

Ma ormai il film non era più nostro.

QUATTORDICI

Non posso proporre un film dicendo
che l'attore principale è un certo
Mohammad tal-dei-tali che viene da
chissà-dove. Non verrei finanziato.

RIDLEY SCOTT

Avevo tenuto a lungo quel ritaglio di giornale nel cassetto. L'articolo, pubblicato dal «Resto del Carlino» nel 1989, raccontava la storia di un operaio algerino residente in Emilia che aveva chiesto il permesso di soggiorno per le sue due mogli e per sei figli, ma il TAR di Bologna aveva emesso una sentenza con la quale negava il ricongiungimento familiare, argomentando che la bigamia dell'operaio era in contrasto con l'ordine pubblico tutelato dalle leggi italiane.

Un altro ritaglio pubblicizzava un concorso destinato agli sceneggiatori e alle loro opere, creato per commemorare la memoria di Franco Solinas, scrittore e sceneggiatore sardo, prematuramente scomparso nel 1982.

Il premio in palio consisteva in venticinque milioni di lire. Dopo averci pensato su un po', senza dire niente a nessuno, nemmeno a mia moglie, cominciai a documentarmi sulla bigamia islamica. All'epoca, senza Google, potevo solo andare alla Biblioteca Sormani di Milano dove trovavo tutto quello che mi interessava, Corano compreso. Cominciai a scrivere il soggetto, una decina di pagine che intitolai *Le mie due mogli* per poi scoprire che un film con

lo stesso titolo esisteva già, con Cary Grant, diretto da un certo Gerson Kanin nel 1940. Anche *Il bigamo* non era disponibile perché era un famoso film di De Sica con Marcello Mastroianni. Non pensai più al titolo e un giorno, prima di affrontare la sceneggiatura, ne parlai con Ermanno al quale avevo già sommariamente raccontato la trama.

– Quale articolo disciplina la questione della bigamia?

– Il 556 del codice penale, – risposi dopo aver consultato il mio taccuino degli appunti.

– Uhm... 556... Ma sei proprio sicuro che vuoi fare questo film?

Allargai le braccia come per dire: perché no? Puntuale, Ermanno scoccò la sua frecciata:

– Perché a volte certi argomenti è meglio raccontarli con delle sfumature, non a muso duro...

Rimasi per un lungo istante in silenzio, pensieroso. A quel punto, nel vedermi così titubante, Ermanno tornò su Stifter, l'autore di *Kalkstein*, che ovviamente non aveva scritto solo quella novella ma altre cinque simili, raccolte in un unico volume intitolato *Bunte Steine* (*Pietre colorate*). Ogni racconto aveva come titolo il nome di una pietra: *Granito*, *Tormalina*, *Calcite*, *Cristallo di rocca*, *Mica*, e il nostro *Pietra calcarea*. Tutte storie di fanciulli in pericolo, sfiorati dalla morte e infine salvati, come nelle favole, da un intervento misterioso quasi soprannaturale. Ermanno prese il libro appoggiato su un ripiano dietro la sua scrivania, dove di regola metteva sempre i progetti ai quali stava lavorando, i testi da consultare, le cartelline che contenevano soggetti e trattamenti.

– *Tormalina*! L'hai letto, no?

– Li ho letti tutti.

Anche *Tormalina*, come *Pietra calcarea*, aveva un incipit particolare, manifesto di inquietudine esistenziale: «La *Tormalina* è scura e assai oscuro è anche quanto qui si racconta...». Ermanno aveva amato molto la novella, così come aveva amato *Cristallo di rocca*. Per lui era una trilogia perfetta. Tre film importanti, affascinanti, e uno l'avevamo già fatto. Rispetto a *Kalkstein. La valle di pietra*, *Tormalina* era più gotico e, per via del fatto che la protagonista era una bambina con la testa abnorme, ricordava *Elephant man* di David Lynch (1980).

– Queste sono le storie che dobbiamo raccontare, con quella storia del bigamo invece corri il rischio di fare un servizio per la tv.

Parlammo altre volte di *Tormalina*, ma abbandonammo il progetto a causa della morte di Mario Cecchi Gori (5 novembre 1993), che aveva prodotto anche *Il segreto del bosco vecchio* e al quale, almeno credo, Ermanno aveva già illustrato la trilogia da Stifter. Nel frattempo, non sapendo a cos'altro lavorare e anche perché quella storia del marocchino bigamo mi sembrava importante, scrissi la sceneggiatura. La intitolai semplicemente *L'Articolo 2* che, in netto contrasto con il codice penale, faceva riferimento alla nostra Costituzione: «La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo, sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità, e richiede l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale».

Seguendo alla lettera il regolamento del Premio Solinas, misi la sceneggiatura in una busta anonima, il mio curriculum in un'altra busta, infilai tutto in una terza busta, spediì a Roma, e non ci pensai più.

Qualche mese dopo arrivò la notizia: *L'Articolo 2* rientrava fra le sceneggiature finaliste. Nell'isola di Franco Solinas, La Maddalena, si sarebbe celebrata la cerimonia di premiazione. Accompagnato dagli amici più intimi, fra i quali Piergiorgio Gay e l'ipersensibile architetto Luigi Cancellara, arrivai sull'isola, dove si erano dati appuntamento tutti gli sceneggiatori: Suso Cecchi d'Amico, Giorgio Arlorio, Leo Benvenuti, Ugo Pirro, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Piero De Bernardi e tante altre firme del grande cinema italiano. In qualità di presidente della giuria del Premio, il produttore Franco Cristaldi aprì la faticosa busta: *L'Articolo 2* aveva vinto. La motivazione: «Un lavoro di appassionato impegno tematico, che affronta i problemi di una società multirazziale con partecipazione ed efficacia».

Poiché ero convinto che il giudizio di tutti quei blasonati nomi della giuria su quello che avevo scritto fosse quanto mai «sacro», non misi più mano alla sceneggiatura. Maurizio Nichetti e Ernesto Di Sarro produssero il film che, una volta finito, come per *Kalkstein. La valle di pietra*, si scontrò nuovamente con il direttore artistico del Festival di Venezia Gillo Pontecorvo, che lo definì «edificante», come se «edificante» fosse il marchio dell'infamia. Per fortuna il film venne poi selezionato per il Festival di Berlino.

Sapevo che *L'Articolo 2* non era perfetto, ma fui orgoglioso quando Roberto Nepoti scrisse nella sua recensione che era «un film puro come un giglio, scevro da ogni iprochisia». Fu il miglior riconoscimento che potessi ottenere. Poi a vedere il film arrivò Ermanno.

– Per me il film deve finire qui, non devi andare oltre.

Tutto quello che hai girato e montato dopo non serve a un piffero.

Aveva ragione, *L'Articolo 2* sarebbe stato magari anche meno «edificante», ma più solido se solo fosse finito una decina di minuti prima, quando i colleghi dell'operaio algerino, scandalizzati per la sentenza del tribunale che aveva negato il ricongiungimento familiare, gli si stringevano attorno gridando: «Dai, non te la prendere... non finisce qui, porteremo questa storia su tutti i giornali... anche in televisione». Su questa battuta, secondo Ermanno, dovevano salire i titoli di coda. Io invece, ingenuamente, ero andato avanti fino a creare un incidente sul lavoro dove l'algerino rimaneva ucciso, lasciando così da sole le sue due mogli per le quali aveva tanto lottato.

– Nessuno dei giurati, nemmeno Suso, mi ha detto nulla sul finale, altrimenti l'avrei cambiato subito, – mi giustificai.

Ermanno si limitò ad allargare le braccia come per dire: che c'entrano loro, sei tu il drammaturgo.

QUINDICI

Perché la gente dovrebbe uscire e pagare per vedere brutti film quando può starsene a casa a vedere pessima televisione per niente?

SAM GOLDWYN

Dopo *Il carniere* sulla guerra in Jugoslavia e *Un uomo perbene* sul caso giudiziario di Enzo Tortora, nella mia vita arrivò la televisione.

– Una volta che entri, poi non ne esci più... pensaci bene, – disse Ermanno quando gli raccontai che mi avevano proposto una nuova versione di *Cuore* di Edmondo De Amicis in sei puntate per Mediaset.

Fino a quel punto avevo fatto in tutto sei film che, tranne il primo, non avevano fatto impazzire di gioia il botteghino. Per giunta, ogni volta che firmavo un contratto, quel poco che mi davano sembrava grasso che colava. Non ti va bene? Bè, sai quanti registi ci sono a spasso, sembravano dirmi i produttori già scocciati per il fatto che, non essendo di Roma, dovevano pagarmi i viaggi, l'albergo e anche la diaria. La televisione invece pagava, eccome. E qui si giocava purtroppo tutta la partita fra il farla e no.

– Io non avevo la scappatoia della televisione, – aggiunse Ermanno, – ma quando i miei film non facevano una lira, per sopravvivere, giravo anche gli spot pubblicitari... Con due caroselli campavo un anno, una meraviglia.

Quindi vuoi che non ti capisca? Oggi però è cambiato tutto, vogliono far finta di fare il cinema e invece producono roba inguardabile, scritta male, recitata peggio... e tu vuoi buttarti lì dentro? Con tutto quello che puoi e sai fare? E poi *Cuore* non l'ha già fatto Comencini? Che senso ha rifarlo? È come dire va' che bella la *Gioconda*, aspetta che la faccio meglio. Ma se è già lì la *Gioconda*, dico io, in bella mostra al Louvre, anche se sei un nuovo Leonardo perché perdere tempo a farla di nuovo? Noi dobbiamo mostrare qualcosa della realtà che gli altri non vedono... eh, se l'hanno già visto allora tutto quello che facciamo a che serve? Non ti pare? Se vuoi fare la televisione falla, ma almeno fai qualcosa di originale.

Pochi giorni dopo, nell'ufficio tutto in boiserie di Angelo Rizzoli, firmai il contratto per la regia di *Cuore*. Per la prima volta da quando conoscevo Olmi ero spontaneamente andato per un'altra strada. Dietro questa scelta c'era la convinzione, nel tempo rivelatasi errata, che in seguito sarei tornato a fare film per il cinema.

Dopo un anno di lavoro, quando andò in onda, *Cuore* riscosse un successo clamoroso. Ogni puntata sfondava regolarmente gli ascolti della serata televisiva con più di otto milioni di spettatori, che nel 2001, per Canale 5, erano cifre da capogiro. Come da capogiro, e questa in verità era stata la molla che aveva dirottato la mia decisione, era il budget messo a disposizione per il progetto: quasi venti miliardi di lire.

Intanto Ermanno aveva girato *Il mestiere delle armi* (2001). Pochi anni prima, mentre ero in Bulgaria per *Il car-*

niere, ci eravamo sentiti al telefono, lui ad Asiago, io a Sofia. Voleva sapere come stava andando la preparazione del mio film, poi mi chiese se da qualche parte sul Danubio c'era un posto che potesse assomigliare a Ostiglia (Mantova) dove, per il film su Giovanni dalle Bande Nere che stava scrivendo, voleva ambientare la battaglia di Governolo (1526) in cui il condottiero italiano venne sconfitto dai Lanzichenecchi. In un week-end di pausa dal lavoro, l'organizzatore generale del mio film mi accompagnò a fare dei sopralluoghi sulle rive del Danubio, dalle parti di Pleven che, guarda caso, era circondata da basse colline calcaree. Giunti all'argine del fiume, confine naturale fra Romania e Bulgaria, scattai un'infinità di fotografie al Danubio e alla pianura che si perdeva all'orizzonte, brulla come la tundra siberiana, e spedii i rullini ad Asiago. Non so se quel sopralluogo fu determinante o meno, in ogni caso, *La battaglia di Governolo* venne ambientata proprio lì, per l'esattezza a Dubovan.

Quando vidi il film al cinema Quattro Fontane di Roma, in occasione della conferenza stampa, fui preso da un accoramento irrefrenabile. Riconoscevo in ogni inquadratura il modo in cui era stata preparata, illuminata e poi girata. Sapevo come erano stati invecchiati e lacerati i costumi, vedevo come Ermanno era intervenuto sulle scenografie, sentivo l'odore aspro dell'incenso che creava il fumo, avvertivo perfino la vibrazione della pellicola come se stessi guardando dentro la loupe (l'oculare della macchina). Cominciarono a bruciarmi gli occhi. Sgorgò una lacrima. Al mio fianco, casualmente, era seduto un rampante produttore milanese che mi guardò, come a chiedermi: ma sei così psicolabile?

Va' a spiegare a un'anima arida quanto mi mancava quel mondo, quanto faceva parte di me e quanto, durante quella proiezione, avessi desiderato tornare indietro nel tempo per strappare il contratto che mi legava a Rizzoli. Al termine del film vidi il rampante produttore scrollare la testa perplesso, forse si era annoiato, chissà. Mi tornò in mente Paolo Villaggio che, nel bel mezzo della proiezione de *Il segreto del bosco vecchio*, in sala grande a Venezia, abbandonò il suo posto e se ne andò sbuffando e smadonnando come un camallo di Genova perché trovava il film insopportabile quasi quanto *La corazzata Potëmkin* (*Il secondo tragico Fantozzi* di Luciano Salce, 1976). Quella sera, visto che ero seduto lì vicino, avrei voluto prendere il colonnello Procolo per la collottola e risbatterlo al suo posto, ma non lo feci. In compenso non salutai il rampante produttore e me ne andai immerso nei miei pensieri, nelle mie malinconie.

Camus ha scritto:

«Dopo una certa età, ognuno è responsabile della propria faccia. Mi immagino come vivono quelli che non sono soddisfatti di ciò che vedono allo specchio e tutte le mattine devono rifarsi il trucco per presentarsi in pubblico. Confesso che non desidero affatto entrare in relazione con chi non è contento della propria faccia, perché significa che non è contento della propria anima. Per questo ognuno di noi ha l'anima che si merita».

SEDICI

Per tutta la mia vita ho avuto
la fortuna di fare i film che volevo.

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

Dopo *Cuore*, come sempre succede in questi casi, le proposte di lavoro cominciarono a fioccare da tutte le parti. Arrivarono: *I ragazzi della via Pal*, il remake del *Bell'Antonio* e quello de *Lo smemorato di Collegno* e *Mafalda di Savoia*, che per la televisione era un vero e proprio kolossal di guerra. Ma mentre giravo queste «mini-serie», il grande schermo s'allontanava.

Non ero più il «giovane allievo prediletto» di Olmi, ma per il cinema e soprattutto per i critici cinematografici «un talento sprecato». Ma cos'è il talento, esattamente? Chiunque può avere talento se ha fortuna e, soprattutto, se può permetterselo. Il talento, a mio avviso, richiede tempo, e il tempo richiede denaro. In poche parole devi permetterte il talento, così come ti puoi permettere di non lavorare, magari per anni, in attesa di fare un film. Mi sono sempre chiesto cosa fa un regista se non lavora.

In un'intervista rilasciata al «Saturday Evening Post» (8 dicembre 1962) Orson Welles diceva di se stesso: «Io sono un pendolare. Vado dove c'è del lavoro, come un raccoglitore di frutta. Tutto ciò di cui ho bisogno sono un

sorriso d'incoraggiamento e una proposta, e arrivo subito, col primo aereo».

Ecco, questo è il talento più schietto, cioè essere consapevoli che non si può vivere la vita di altri, ma solo la propria. In poche parole ero sempre io quello che aveva chiesto al Torri se aveva bisogno di due braccia per portare le casse delle macchine da presa, io che arrivavo da una casa dove non era mai entrato alcun libro, dove nessuno si poneva il problema se volevi studiare perché «l'importante nella vita è lavorare». Ma ora, a forza di lavorare, qualcosa dentro di me si stava comunque logorando. Le fiction richiedevano un'infinita energia, mi prosciugavano la vita e, soprattutto, ottundevano la creatività. Non scrivevo più alcuna storia, mi limitavo a dirigere quello che altri avevano mediocrementemente scritto.

Ermanno però vedeva tutto, ogni volta che andava in onda sulla Rai o su Mediaset una delle mie fiction, si metteva davanti alla tv e la seguiva dall'inizio alla fine, poi mi telefonava per darmi il suo parere, a volte positivo, altre no: – ...perché dalle rape (le sceneggiature che mi davano) non si può cavare il sangue. Avanti così e per tutta la tua vita non farai più i film che vorrai... fermati, ostia!

Anni prima, Ermanno, in una lettera a Tullio Kezich, aveva scritto: «Il fatto è che ci ritroviamo tutti in balia dell'incasinamento generale, travolti e stravolti da un delirio da paranoia, a correre dietro a un mondo che corre più svelto di noi... Ma dove stiamo correndo? E per quale ragione? E poi, siamo davvero così sicuri di correre dalla parte giusta? O si corre e basta? Quasi che il correre, l'es-

sere dinamici e produttivi, il non “sprecar tempo” fosse già una convenienza in sé, un risultato utile e appagante».

Fu più o meno in quel periodo che prendemmo la decisione di tornare a scrivere insieme una nuova sceneggiatura, l'adattamento per lo schermo di un piccolo libro, novanta pagine in tutto, opera prima di Claudio Magris, *Illazioni su una sciabola* (Cariplo-Laterza Editore, 1984).

Ambientato nell'autunno del 1944, il romanzo, in forma di lettera scritta da un anziano parroco, don Guido, al suo amico don Mario, raccontava la storia dei cosacchi in Carnia dove, d'accordo con gli alleati tedeschi, doveva nascere la loro nuova patria. Arrivati a Tolmezzo i cosacchi, compiendo continui saccheggi e atrocità sulla popolazione, restarono fino al maggio del '45, quando scoprirono di essere stati usati e ingannati dai nazisti. Per sfuggire ai partigiani friulani da una parte e all'Armata Rossa dall'altra, si rifugiarono in Austria arrendendosi agli inglesi i quali però, rispettando gli accordi segreti di Yalta, ma tradendo i patti, li consegnarono ai sovietici.

Una storia di guerra, l'epopea di un popolo allo sbando fra sogni infranti e tradimenti, condita con romanticismo e con il mistero di una sciabola ritrovata, appartenuta forse al comandante dei cosacchi, il generale Krasnov.

Felice per il suo libro che stava per diventare film, Claudio Magris accettò di collaborare con noi alla stesura della sceneggiatura. E così, per la seconda volta, mi trovai a lavorare su un testo tutt'altro che facile, con una scrittura infarcita di «filosofia secca», come già avevo definito quella di Stifter.

Armi, bagagli e libro alla mano, partii «in solitaria» per

visitare i luoghi descritti da Magris: Verzegnis, Villa Santina, Tolmezzo, la valle di Gorto e poi su fino a Peggetz nella valle della Drava dove, accanto al fiume, avrei trovato il cimitero dei cosacchi. Ancora oggi, il 2 giugno, migliaia di cosacchi provenienti da tutto il mondo si ritrovano lì per commemorare la tragedia dei loro avi, che preferirono annegare in quelle tumultuose acque piuttosto che consegnarsi ai sovietici.

Al mio ritorno, Ermanno guardò le fotografie e sentenziò: – La prossima volta vengo anch'io. Facciamo un giro a Trieste poi, già che ci siamo, andiamo in Ucraina... dai cosacchi. Verrà proprio un bel film, vedrai! Ma dobbiamo trovare qualche complice, magari anche in America.

Non avevo la minima idea su chi potesse essere *il complice* e non ne parlammo più per diverso tempo. Ci dividemmo «i pezzi», come diceva Suso Cecchi D'Amico. Ermanno avrebbe scritto l'inizio e la fine, io la parte centrale e Magris avrebbe supervisionato il tutto. Verso la fine del 2005, quando mi arrivarono le prime pagine, ebbi un sussulto: il libro di Magris era bellissimo, ma Olmi gli aveva dato un tocco di mistero in più, qualcosa che rendeva la storia appassionante come il migliore dei thriller. E lo si intuiva già dalla prima scena, ambientata al caffè San Marco di Trieste:

«La vita all'interno traspare dietro a quella specchiata dell'esterno, tanto che le sagome dei clienti sono ombre confuse, intersecate con quelle del traffico, con le cartacce e le foglie che svolazzano nell'aria. In questa visione ibrida, l'attenzione si posa su un oggetto di lucido metallo: un'elsa con moncone di lama posata sul tavolino tra un bicchiere e una bottiglia di birra. Davanti a una figura seduta in angolo, di spalle: il Solitario.

Ma un ambiguo Barbuto defilato tra i clienti... non perde di vista quell'elsa e il Solitario, che si china ad osservare la lama spezzata... e di cui ora udiamo la voce-pensiero: "Nell'autunno del '44... gli ultimi mesi di guerra... io ero a Udine con mia madre perché mio padre era malato in ospedale, e Udine era occupata dai tedeschi e dai cosacchi del Generale Krasnov"».

Pochi mesi dopo, Claudio Magris rilasciò un'intervista per «Il Tempo» che intitolarono a caratteri cubitali: *Da Magris a Scorsese, passando per Olmi*:

«Claudio Magris ha pronta anche una sceneggiatura per il grande schermo. Si tratta della trasposizione del suo romanzo *Illazioni su una sciabola*, ambientato nel 1944, quando i cosacchi erano al servizio dell'armata tedesca. "Già quando lo scrivevo lo immaginavo come un film, – ha spiegato Magris. – Ora la sceneggiatura è stata tradotta in inglese e Martin Scorsese è interessato a realizzarne un film"».

Quindi Scorsese ci avrebbe aiutato? Ermanno disse che ci stava parlando, avevano anche discusso della possibilità di coinvolgere Nick Nolte per il ruolo di Krasnov. Inoltre, visto che il regista veniva a Rimini a ritirare il Premio Fellini, forse sarebbe stato meglio se fossi andato a conoscerlo.

La sera del 28 novembre 2005, puntuale come uno scolare al primo giorno di scuola, ero davanti al cinema Fulgor, nel centro storico di Rimini. Mi presentai. Nell'atto di stringermi la mano Scorsese mormorò: – Ah... here you are... great! We'll talk later, at dinner, ok? (Ah, eccoti qui... bene! Parliamo più tardi, a cena, d'accordo?) – E venne trascinato verso il palco dagli organizzatori.

Al termine della premiazione lo caricarono in fretta e

furia su un'auto che se ne andò sgommando verso il luogo convenuto per la cena con gli altolocati personaggi della cultura riminese. Senza alcun invito non potevo certo imbucarmi al ristorante, che peraltro nemmeno sapevo quale fosse. Rimasi fuori dal cinema Fulgor alla ricerca di un volto che mi potesse aiutare, ma ormai se n'erano andati tutti. Allora chiesi al gestore del cinema che stava spegnendo le luci in quale albergo alloggiasse Scorsese:

– Que domanda a' lè? Al Grand Hotel, no?

Non so più in quale occasione Morando Morandini mi rimproverò per il fatto che avevo troppi pudori, che lui definiva con affetto «lombardi», ma cosa avrei dovuto fare? Piazzarmi nella hall del Grand Hotel come un fan in attesa dell'autografo? Intercettai invece il segretario italiano di Scorsese che mi rassicurò dicendo che presto ci sarebbe stata un'altra occasione, magari anche con Olmi.

– Tu, Olmi, Magris e Scorsese... come se l'avessi già visto 'sto film, – mi disse un giorno lo scrittore friulano Mauro Covacich.

Il film non si fece mai.

Illazioni su una sciabola, o *Qazaq*. *Cosacchi* come lo voleva intitolare Ermanno, si arenò definitivamente sulle scrivanie di Rai Cinema. Nessuno ha mai saputo il perché.

DICIASSETTE

Gli indiani non sono mai allegri: spesso sorridono, è vero, ma sono sorrisi di dolcezza, non di allegria.

PIER PAOLO PASOLINI

– Qui ognuno si lava il suo piatto. Quando hai finito vai all’acquaio, lo sciacqui e lo metti a scolare con gli altri, – mi disse Vandana Shiva nel refettorio di Navdanya, la sua fattoria «per la conservazione della biodiversità» (Navdanya Biodiversity Conservation Farm).

Ero lì, stretto nell’abbraccio caldo umido dell’India, per il film-documentario *Terra Madre*, che Ermanno aveva concepito come un insieme di «contributi collettivi» – per cui giravano diverse persone: dalle isole Svalbard all’India; dalla Torino dell’omonimo meeting mondiale a Pozzolengo, nell’orto di Franco Piavoli – che gli sarebbero serviti per portare avanti il suo discorso in controtendenza con il cinema industriale:

«Basta col cinema contastorie, documentiamo con le immagini il disastro, per cambiare la storia. Io credo nell’importanza di avere un sentimento della realtà, intesa non solo e non tanto come luogo fisico definito, ma come spazio dell’anima, da visitare e ascoltare in silenzio per coglierne l’essenza più profonda, e più pura, quello che ha in sé di sacro, che è la vita stessa, e raccontarla. Non un’astrazione, ma la consapevolezza della bellezza e del dolo-

re, che passa attraverso l'indignazione ma anche la scelta della libertà. Solo se parte dal cuore e se un forte, intenso sentimento ti costringe all'azione del raccontare, val la pena di mettersi dietro la macchina da presa. L'arte della narrazione non appartiene soltanto alla scrittura, le storie vivono anche attraverso le immagini, e nascono dalle emozioni, che sono universali; l'ispirazione arriva anche, o specialmente, dalla vita quotidiana, e solo così possono essere credibili, se rispondono a veri stati d'animo, come a un'intima necessità d'espressione».

Avevo appena finito di girare l'ennesima fiction a Torino, *Lo smemorato di Collegno*, quando, pochi giorni dopo, mi imbarcai su un volo della Lufthansa per Nuova Dehli e da lì, in treno con la mia piccola troupe, raggiunsi Vandana Shiva a Dehradun, nell'Uttarakhand.

Il primo impatto con l'India fu proprio quel treno dell'Indian Rail, chiamato Mail-Express, dove c'era di tutto: merci, uomini, animali. Otto ore di viaggio in mezzo a un'umanità chiassosa, colorata e sempre sorridente, nonostante l'evidente sofferenza economica. Al di là del finestrino opaco, sporco di chissà quanti viaggi, si intravedevano campi di grano a perdita d'occhio, poi di cotone, di patate e, man mano che il viaggio proseguiva verso nord, le risaie. Ovunque, vetusti trattori con piccole cisterne spruzzavano nuvole di fertilizzante che poi planava sulle coltivazioni, contaminandole. Giunto a Navdanya ne parlai con Vandana Shiva che, ben consapevole del problema, replicò:

– Esistono molte alternative, i lombrichi per esempio, ma i contadini preferiscono indebitarsi per comprare i fertilizzanti chimici.

– I lombrichi?

– Si fa fatica a crederlo, ma il piccolo lombrico che lavora nel terreno è contemporaneamente il trattore, la fabbrica di fertilizzante e la diga. I terreni abitati dai lombrichi sono più resistenti all'acqua e contengono anche una quantità notevolmente superiore di carbonio e azoto organico.

Così, lontano dai riflettori e dai palchi dei suoi interventi pubblici di grande impatto mediatico, alla fattoria scoprii una donna tenace, sempre molto gentile e disponibile, come del resto tutti i suoi collaboratori, con la quale parlai a lungo. A Navdanya, ogni settimana, si radunano gruppi di persone provenienti da tutto il mondo per «rigenerarsi» semplicemente ascoltandola. Vandana Shiva non è una mistica, tantomeno una «santona» come Sai Baba. È una persona che insegna a non darsi mai per vinti, a lottare con determinazione, a non accettare le situazioni così come sono, a reagire contro le sopraffazioni dei potenti, ad essere «attivisti» e non indolenti o, peggio ancora, sottomessi.

Alcuni pensano che la parola «attivista» sia solo un'etichetta con la quale relegare in un ghetto chi si muove al di fuori delle regole costituite. Per Vandana Shiva invece è un complimento che si traduce in una presa di responsabilità totale nei confronti della Terra e dell'Uomo. In poche parole un invito globale a unirsi per evitare la catastrofe e l'estinzione: «Abbiamo toccato il fondo, siamo sull'orlo del precipizio. A causa del cambiamento climatico abbiamo una finestra di dodici anni per cambiare direzione e allontanarci dai combustibili fossili e dalla pericolosissima strada verso l'annientamento».

Restammo con lei una decina di giorni, poi Vandana ci raggiunse in Italia per unirsi a Ermanno, a Carlo Petrini di Slow Food e ad altri studiosi e scienziati, per la scena, a mio avviso più intensa di tutto il film, ambientata in una località del nord est d'Italia, chiamata Ca' Tron. Tre ettari di terra in tutto, attorno a una decrepita casa di contadini. Il luogo dove aveva vissuto per quasi quarant'anni il misterioso «Uomo di Meolo» (dal nome del paese più vicino), che teneva alla larga dal suo podere persino i familiari. Di quest'uomo Ermanno dirà poi: «Un contadino strambo, che forse tanto strambo non era. Aveva una dieta rigorosamente vegetariana per quello che il suo podere poteva dare: i grassi erano le noci, i frutti, le verze. Scienziati dell'alimentazione hanno decretato che l'alimentazione di questo signore è quella ideale per il corpo umano. Perché? Hanno fatto questa constatazione: nel suo corpo, nel momento in cui il cibo veniva ingerito dallo stomaco passava nell'intestino, dove avveniva un processo di fermentazione per assimilare gli elementi nutritivi. Nel suo intestino avveniva questo, mentre nel nostro, coi prodotti modificati (parola molto prudente) con conservanti vari, il processo non è più di fermentazione, ma di putrefazione. Vuol dire che mangiamo per generare un processo di morte dentro di noi. Se noi dicessimo queste cose, che io non ho messo nel film per non distogliere lo spettatore dalla quieta, serena, equilibrata realtà che sfilava davanti al suo sguardo, potremmo avviare questo discorso come conseguenza della politica di quegli attivisti della democrazia che fanno dell'orto un fatto di civiltà».

Più volte ho visto Ermanno stare molto attento alla provenienza dei cibi, alla loro genuinità. Andava matto

per il taleggio che una sua assistente, Federica Ravera, di tanto in tanto gli portava ad Asiago senza però svelare a nessuno l'alpeggio nell'alto bergamasco in cui veniva fatto e stagionato. E non c'era verso di fermarlo quando si trovava di fronte a una gallina ruspante, bollita a dovere. Sapori semplici che gli ricordavano la sua infanzia. In molti hanno definito *Terra Madre* la «svolta ecologista» di Ermanno senza capire che Ermanno non aveva compiuto alcuna svolta, ma, da vecchio saggio quale ormai era, si proiettava semplicemente nel futuro dell'umanità.

«Niente fiori, niente api... Niente api, niente ciliegie. Niente ciliegie, niente bambini.» In queste elementari parole, che un bambino africano ha scritto sul suo quaderno, c'è tutto il principio ispiratore di *Terra Madre*.

Alla fine Fabio Ferzetti scrisse sul «Messaggero»:

«Paghi uno prendi tre. Come al supermercato, ma qui è tutto biologico. Tre registi dunque, e tre segmenti, per cogliere il fascino e le lotte di un mondo deciso a tutto per non finire malinconicamente fra le specie in via d'estinzione. Un terzo di documentario (Olmi), un terzo di film militante (Zaccaro), un terzo di poesia (Piavoli). A Olmi il lato più arduo: il grande raduno organizzato da Carlo Petrini di Slow Food che dà anche il titolo al film: *Terra Madre*. Un Forum mondiale con 1200 comunità e quasi 5000 delegati decisi a opporsi allo sfruttamento e allo spreco alimentare imposti dalle grandi corporation».

Ci sono stati, come sempre succede, anche i detrattori vanesi, quelli dai titoli imbecilli come *I contadini di Olmi non commuovono più*, ma a loro Ermanno regalava sempre un gran sorriso come a ricordare la famosa battuta attribuita erroneamente a Voltaire: «Non sono d'accordo con

quello che dici, ma darei la mia vita perché tu lo possa dire».

Al di là della svolta ecologista, *Terra Madre* ha rappresentato una vera e decisiva svolta per il mio lavoro. Non solo perché eravamo tornati a lavorare insieme, ma soprattutto perché, da lì in poi, avrei impresso alla mia vita una cadenza diversa, in poche parole il «cantastorie» della tv stava cambiando pelle.

DICIOTTO

La giovinezza sarebbe un periodo più bello
se solo arrivasse un po' più tardi nella vita.

CHARLIE CHAPLIN

C'è stato un momento in cui Ermanno, grazie al rinnovato sostegno della Cineteca di Bologna e del suo direttore Gianluca Farinelli, avrebbe voluto mandare avanti l'avventura di Ipotesi Cinema, che si era già trasferita dal 2002 nella città felsinea. Affinché questo potesse avvenire fu indetto un piccolo convegno nell'estate del 2010. Nel comunicato stampa, forse un po' ingenuo, scritto dai ragazzi stessi, si leggeva:

«Ermanno Olmi lancia un nuovo progetto di Ipotesi Cinema, *Come voglio che sia il mio futuro*, rivolto a tutti i giovani tra i 15 e i 25 anni. L'artista, l'intellettuale che non ha mai smesso di alzare la propria voce di fronte alle emergenze sociali e civiche del nostro Paese, scommette di nuovo sui giovani e su Ipotesi Cinema, la sua “non scuola” che da circa un decennio ha sede a Bologna grazie al sostegno della Cineteca, con un progetto che chiama direttamente in causa i “giovani di oggi, uomini di domani”, come recita l'incipit di quello che può costituire a tutti gli effetti il manifesto di un nuovo impegno del regista. Queste sono infatti le premesse per chi volesse aderire al

progetto: “Non è con le sole domande che si risolvono i problemi delle nuove generazioni, ma abbiamo anche bisogno di confrontarci per scambiarsi con sincerità risposte per il futuro. Non quello che ci viene imposto o proposto, ma quello che vogliamo immaginare e che siamo fermamente disposti a prenderci perché ci spetta come diritto e affermato come un dovere di cittadini. Con dignità. Per questo intendiamo realizzare un film che sia documento delle nostre ideali aspettative”».

Nell’immenso stridore delle cicale ci trovammo in via Riva di Reno, nella sede della Cineteca di Bologna dove, per l’occasione, e un po’ come all’inizio di tanti anni prima, erano arrivati giovani da tutta Italia.

– Dammi una mano altrimenti questa volta non ce la facciamo... – mi disse Ermanno.

Annuì ma, a essere sincero, ero abbastanza scettico sulle possibilità di successo di questa nuova iniziativa. Avvertivo nei ragazzi, che Ermanno ascoltava con la consueta attenzione, una diversa motivazione rispetto a quella primigenia del 1982. Come se i tempi, la società stessa, quasi trent’anni dopo, avessero creato una generazione poco disposta alla riflessione, alla formazione, alla crescita intellettuale, insomma. Olmi era un regista? Un drammaturgo? Bene, lo posso fare anch’io sembravano dire i loro volti nel tentativo di proporre un’idea che convincesse Ermanno tanto da produrre il loro filmetto. Fu una riunione torrida, a tratti burrascosa dove, per la prima volta nella storia di Ipotesi Cinema, vidi affiorare un’espressione di sconforto sul volto di Ermanno che, nel giro di pochi giorni, abbandonò tutti ripiegando su un gruppetto di ragazzi a lui già noti, quindi fidati, per lanciare un progetto alternativo: un

documentario sulle speranze dei giovani italiani ai quali veniva posta una semplice domanda, da cui il titolo del film, *Come voglio che sia il mio futuro?*.

«I ragazzi che abbiamo attorno soffrono di un dolore per il quale non hanno parole, chiusi in una sorta di inesistenza. Ma hanno una moneta che non devono assolutamente rinunciare a spendere per il valore che ha, quello di una giovinezza che deve riscuotere il diritto inalienabile di creare le condizioni di un futuro per vivere degnamente. Devono credere nella possibilità di cambiare in meglio le cose nel mondo, e anche la loro vita individuale. Se s'impegnano in questo, saranno un esempio per chi non ha inizialmente lo stesso slancio e la stessa carica di ribellione.»

– Vai con loro a girare, cura tu il progetto. Poi quando avete finito ci vediamo in moviola... – disse prima di tornare ad Asiago.

Di lì a pochi giorni, la sera del 24 luglio, rientrando dopo una cena fra amici per il suo ottantesimo compleanno, inciampò proprio sulla porta di casa. Frattura dell'anca. Settanta giorni a letto, immobile. Un altro calvario.

Da quel progetto, lasciatemelo dire, venne alla luce una nuova perla. Non un'inchiesta di stampo televisivo bensì l'espressione di un sentire comune, quello sul futuro dei giovani, attraverso centinaia di testimonianze, selezionate e montate per restituire uno sguardo sincero e originale sulla nostra società, dalla prospettiva di chi vede imminente la crescita delle proprie speranze.

Spunti di riflessione mai banali, a volte perfino sorprendenti, come quello di uno studente della Scuola Galileiana di Studi Superiori di Padova che racconta cosa si deve in-

tendere esattamente per «raccomandazione». Parola che oltre confine è sinonimo di «segnalazione», quindi con un significato estremamente positivo, ma che in Italia, nel tempo, si è trasformata in «sistemazione», deriva nepotistica e patologica di un Paese sempre più in declino: «Raccomandare vuol dire segnalare un'intelligenza, metterci la faccia» dice un intervistato.

«Noi non cercavamo risposte reboanti né convenzionali, e loro hanno detto con sincerità quel che sperano di poter fare. Sono sensati. Sanno che non sarà facile e che, lo vogliano o no, toccherà a loro affrontare il futuro, con le loro idee e le loro forze, e che il mondo non sarà più quello di prima» dichiarò Olmi in occasione della presentazione del film alla 69^a edizione del Festival di Venezia.

Fu in occasione del montaggio di questo film che in un paio di occasioni Ermanno venne a Santarcangelo di Romagna. La prima volta a metà marzo di quello stesso anno. Mi chiese subito di Tonino Guerra. Scrollai la testa come per dire che la situazione stava purtroppo peggiorando.

– Non perdiamo tempo... portami da lui...

«Sapevo che stava per morire, – scriverà poi in *L'apocalisse è un lieto fine* (Rizzoli) – e anche lui lo sapeva. Quando sono entrato nella sua camera da letto era girato verso la finestra, con le spalle voltate alla porta. Di fianco al letto il trespolo con le sacche della soluzione fisiologica da iniettare in vena e la bombola dell'ossigeno [...] “C'è Ermanno”, gli sussurra la moglie. Mi aspettava. Ma proprio in quel momento entra nella stanza un fisioterapista e gli scopre le gambe per fargli un massaggio che favorisse la circolazione del sangue.»

Lora ci chiese cortesemente di aspettare dieci minuti perché il massaggio non poteva essere rinviato. Uscimmo dalla stanza e restammo in attesa, in silenzio. Qualcuno gli porse una sedia ma lui volle rimanere in piedi, davanti alla finestra che dava sulla piazza, a guardare i tavolini del Bar Centrale sotto casa, che in quella tiepida domenica primaverile erano affollati di gente.

Poi alzò lo sguardo verso la piazza: al centro il monumento ai caduti della grande guerra con due figure femminili dolenti, la madre e la sposa che sorreggono il figlio, il marito, il soldato morto per la patria; l'ottocentesco palazzo comunale con i portici e il vecchio orologio in cima e l'arco trionfale in onore di papa Clemente XIV, nato a Santarcangelo.

– Va' che roba... la scenografia di Amarcord... – sussurrò Ermanno.

– Sai che solo pochi mesi fa è caduta tanta di quella neve che sembrava davvero di essere in quel film? – aggiunsi.

– Ecco vedi... poi le chiamiamo coincidenze... mica sono casuali queste cose. Chissà Tonino quando ha visto tutta quella neve da questa finestra cosa avrà pensato... si sarà messo a ridere.

Poco dopo Lora ci fece rientrare.

Mi affaccio nella stanza e vedo Tonino seduto con le spalle appoggiate alla testiera del letto, sempre con la flebo, ma senza ossigeno. E mi pare anche pettinato.

Tonino afferrò la mano di Ermanno, sulla quale erano rimasti indelebili i segni della Guillain-Barré, e gliela strinse forte come per infondere in lui energia e coraggio. Ermanno gli sorrideva:

– Sono passato a farti gli auguri per il tuo compleanno... poi vado anche all'inaugurazione della tua mostra...

– Bravo! Lora, ma lo fai stare in piedi? Dagli una sedia.

Seduti uno di fronte all'altro, così vicini che i corpi quasi si sfioravano, Ermanno e Tonino diventarono improvvisamente loquaci.

– A volte penso a quella sera... al ristorante Augustea... c'eri tu, c'era Federico, Mario Ceroli...

– Tarkovskij... – aggiunse Tonino. – Stavamo lavorando a *Nostalghia*... e Andrej aveva un diavolo per capello perché il governo russo non dava a sua moglie il nulla-osta per raggiungerlo...

– Sì, mi ricordo... mi ricordo... era molto triste per quella storia.

– Eh, vorrei vedere te se ti tengono la moglie in ostaggio... l'è fadiga...

«Quando Tonino ricordava Tarkovskij aveva un'espressione di infinita tenerezza, di affetto fraterno, ma anche qualcosa di più, che ha a che fare coi veri poeti: l'onestà. Tonino sapeva bene quanto conti l'onestà nella poesia, e così era il suo amico Andrej: un poeta-onesto. Li accumulava anche la volontà di mantenersi puri di cuore.»

Dalla mia posizione, un po' più defilata in fondo al letto, accanto a Lora, li guardavo dialogare di avvenimenti per loro normalissimi, per me invece straordinari. Conoscevo l'Augustea, con la sala illuminata da scintillanti lampadari di Murano e i tavoli sempre affollati di gente di cinema e politici. Pensare a uno di quei tavoli Fellini, Olmi, Guerra e Tarkovskij, magari davanti a un piatto di amatriciana come solo lì sapevano farla, aveva tutto il sapore di una pagina di storia del cinema.

«Oggi niente lavoro, è domenica, – scrive Andrej Tarkovskij il 12 agosto 1979 nel suo diario intitolato *Martilogio* (Edizioni della Meridiana). – Domani ci impegneremo seriamente alla stesura della sceneggiatura. Ho parlato con Tonino del futuro produttore. Lui propone Olmi, che a quanto pare è una persona corretta.»

Più volte io ed Ermanno ci siamo trovati a parlare di Tarkovskij (che definiva con affetto «il poeta solitario del cinema russo»), ma mai della sua calibratissima tecnica di ripresa, tantomeno del suo rigore estetico. Parlavamo delle storie che sapeva raccontare, delle atmosfere a volte eterree (*Lo specchio*), di quelle desolanti e fumose di apocalisse post-atomica (*Stalker*) e degli attori, spesso sconosciuti (Andrej Rublev). C'era tuttavia nelle parole di Ermanno un velato rammarico per il fatto che Tarkovskij, nel suo esilio italiano, si fosse messo all'ombra della bandiera dell'integralismo cattolico.

Sarebbero andati avanti a parlare a lungo Ermanno e Tonino, avevano entrambi voglia di ricordare, di abbandonarsi a quei frammenti di vita che avevano trascorso insieme, ma ormai si era fatto tardi:

– Quante storie straordinarie mi ha raccontato Andrej prima di morire, quando torni la prossima volta te le racconto...

Olmi annuì, poi mi guardò come per dire: andiamo. Per tutta la sera parlò pochissimo. I pensieri su quell'incontro che l'aveva così scosso li lessi qualche anno dopo, sempre sul suo libro *L'apocalisse è un lieto fine*:

«Per tutto il giorno riascoltavo la voce di Tonino che mi ripeteva: "Quando torni la prossima volta?". Mi do-

mandavo: ma com'è possibile che un uomo come lui, che sa benissimo che sta contando i suoi ultimi respiri possa dire con tutta naturalezza "la prossima volta". La prossima volta è l'eterno dei poeti, i poeti onesti che fanno la poesia onesta».

Tonino Guerra, uno dei più grandi sceneggiatori italiani, morì tre giorni dopo, la mattina del 21 marzo 2012, giornata mondiale della poesia. Aveva 92 anni.

DICIANNOVE

Gli altri fanno i film come se fossero brioches,
noi dobbiamo cercare di fare il pane.

ROBERTO ROSSELLINI

Senza quei tormentati giorni d'immobilità forse quella sceneggiatura non sarebbe nemmeno stata scritta, ma Ermanno era fatto così: pur costretto a letto nella sofferenza, non voleva sprecare alcuna giornata della sua vita nell'ignavia.

«Ero a letto, per una caduta che mi ha immobilizzato per settanta giorni. Mi sono fatto portare un computer e, non potendo camminare, un po' con la fantasia, un po' con i dati che raccoglievo, ho fatto camminare verso la mia stanza persone, situazioni, episodi, gli stessi protagonisti. Piano piano, è nata dentro di me una drammaturgia non di verosimiglianza con il reale, ma un apologo.»

Nei mesi precedenti, avevamo parlato a lungo di un altro progetto, un documentario ambientato nel Mediterraneo. Ermanno voleva fare il giro delle sue coste, dal Mare di Alboran al Mar di Levante, dalla laguna di Venezia al Golfo del Leone e via così «alla ricerca delle nostre origini, delle grandi civiltà millenarie che ci hanno preceduto». Ma rendendosi conto che tutto quel viaggio gli era ormai impossibile, tenendo in precario equilibrio il computer sulle gam-

be, aveva sorprendentemente rovesciato il punto di vista: se non poteva andare lui alla ricerca delle radici della civiltà, sarebbero state quelle stesse radici ad andare da lui.

– E come? – domandai con curiosità.

– Sai cosa vuol dire *diabasis*?

Scrollai la testa: – Macché.

– Passaggio... in greco antico... il passaggio attraverso cui la parola si fa atto, il pensiero che diventa fisicamente possibile fino a trasformarsi in un'azione completa, ecco cosa significa *diabasis*. Quindi se non possiamo andare sull'altra riva del Mediterraneo, almeno raccontiamo la storia di chi da quella riva arriva da noi... e siccome ho ottant'anni e voglio fare un film in un ambiente e con un cast molto particolari ti chiedo un favore, quello di documentare tutto il lavoro che faremo.

– Un documentario sul film?

– No... un film e basta, il tuo nel mio.

Non disse *sul mio*, ma proprio *nel mio*. Una piccola ma sostanziale differenza. Non voleva un backstage come normalmente si fa sulla realizzazione di un film, ma una vera e propria testimonianza su come e dove quel film stava prendendo forma. *Nel mio* significava solo una cosa: i due film dovevano essere uno l'estensione e al tempo stesso il compendio dell'altro.

– Una sola cosa ti chiedo... fallo da solo. Non ti portare dietro nessuna troupe che sarebbe d'impaccio al lavoro. Prendi la tua telecamera e giri come hai sempre fatto. Siamo d'accordo?

Annuii. Raramente Ermanno si era fatto riprendere durante la preparazione o le riprese di un suo film. L'unico precedente era il bel lavoro di Mario Brenta sul set

di *Camminacammina* dal titolo *Effetto Olmi*. Qualcosa era stato fatto anche in Bulgaria durante *Il mestiere delle armi* da Krassimir Ivanov. Nient'altro. L'ambiente a cui si riferiva Ermanno era una chiesa. Una di quelle parrocchie moderne, gelido cemento grigio a vista, che si trovano nelle desolate periferie delle metropoli.

– E la chiesa? A meno che non sia sconsacrata mica ce la danno per tutto quel tempo...

– La costruiamo...

– La chiesa?

Fino ad allora ne avevo viste di tutti i colori, ma costruire una chiesa in dimensioni reali per girarci un film di otto settimane mi mancava. Nel vedere la mia espressione incredula Ermanno si mise a ridere, poi si voltò verso il computer, cliccò sull'icona del file, che aveva nominato provvisoriamente «Diabasis», e sul monitor si aprì la prima versione della sceneggiatura di quello che sarebbe diventato il suo ventesimo film: *Il villaggio di cartone*.

Una storia che collocava Ermanno in una nuova dimensione: da «maestro» (termine che l'ha sempre infastidito) a «testimone» del proprio tempo.

Quella sera me ne andai con la sceneggiatura sotto braccio, raggiunti la locanda di Asiago, da Aurora, dove ero solito alloggiare, e dopo cena cominciai a leggerla. La consueta Avvertenza scritta in prima pagina mi strappò un sorriso: «Appaiono nella scrittura simboli, colori, sottolineature che servono ai piani di lavorazione del film. Il lettore non ne tenga conto. Grazie».

Dal 1980 al 2010 erano passati trent'anni ma Ermanno non aveva mai cambiato il suo personalissimo stile di scrivere una sceneggiatura. Non ho mai visto i suoi collabora-

tori servirsi di tutti quei simboli e disegni per approntare il piano di lavorazione. Era la sua *Stele di Rosetta*, un codice che solo lui conosceva e usava per non perdersi durante le riprese ma anche nei suoi repentini cambiamenti di scena, di dialogo o di azione. Il parroco per esempio era contrassegnato da un pallino nero, un giovane di colore chiamato «il testimone» con il simbolo dell'asso di cuori, una ragazza «estremista» con quello di picche, una «madre» con quello di fiori, e via così. In questo modo Ermanno non perdeva mai di vista, nemmeno nei momenti più complessi e importanti delle riprese, la *bussola*, o la *temperatura* di una scena. Una semplice questione di metodo che gli consentiva il «dominio del set», come diceva.

«Il regista che perde il dominio del set è come un capitano nella nebbia senza radar. Prima o poi la sua nave andrà a schiantarsi sugli scogli.»

Poi c'erano i disegni su come dovevano essere impostate le inquadrature, tutti davvero pregevoli, a volte fatti solo a matita o a pennarello, e sfumati con un po' di saliva. Ermanno si metteva lì, in un angolino, lontano dal via vai dei tecnici che preparavano le luci e, nell'attesa, disegnava il suo film.

Lo vedo ancora così. Non è solo un'immagine indelebile nella mia memoria, bensì qualcosa che rende ancora presente il passato. Un sentimento impalpabile, quanto impagabile.

La nota autografa di Ermanno allegata al pressbook spiega meglio di qualsiasi sinossi cosa racconta *Il villaggio di Cartone*, che come sottotitolo ha *Diabasis*, e poi ancora *Liturgia in 7 stazioni*:

«Come un mucchio di stracci buttato là, sui gradini dell'altare. È il vecchio prete, per tanti anni parroco in quella chiesa, che ora non serve più e viene dismessa.

Gli operai staccano dalle pareti i quadri dei santi e ogni altro addobbo, e mettono al sicuro gli oggetti sacri più preziosi dentro cofani speciali. Un lungo braccio meccanico stacca il grande crocefisso a grandezza d'uomo appeso alla cuspide sopra l'altare per calarlo a terra come uno sconfitto.

È inutile opporsi: nulla potrà fermare il corso degli eventi che l'incalzare delle nuove realtà impongono alla storia. Quando tutto sarà concluso, il "saccheggio" avrà lasciato un vuoto doloroso, con le pareti nude e l'altare maggiore spoglio come un sepolcro. Lo sguardo del vecchio parroco si leva verso il culmine del presbiterio dove la sparizione del grande crocefisso è il compimento ultimo dell'atto sacrilego. Tuttavia, di fronte allo scempio della sua chiesa, il vecchio prete avverte l'insorgere di una percezione nuova che lo sostiene. Gli pare che solo ora, quei muri messi a nudo rivelino una sacralità che prima non appariva.

Da questo momento di sconforto, dove tutto pare inesorabilmente e miseramente avviato alla dissoluzione, avrà invece inizio una resurrezione in spirito nuovo della missione sacerdotale. Non più la chiesa delle cerimonie liturgiche, degli altari dorati, bensì la casa di Dio dove trovano rifugio e conforto i miseri e i derelitti. Saranno costoro i veri ornamenti del tempio di Dio.

E pure la vita del vecchio prete troverà nuove vie della carità, della fratellanza, e persino del coraggio di compiere quegli atti d'amore che chiedono anche il sacrificio estremo quale alto significato della consacrazione sacerdotale.

Ha inizio un tempo in cui il mondo ha bisogno di uomini nuovi e giusti per smascherare l'ambiguità di tanto spreco di parole con l'oggettività degli atti e dei comportamenti».

Il naufragio di Lampedusa del 3 ottobre 2013, che provocò la morte di ben 368 persone, era ancora lontano ma Ermanno, come al solito, era già in anticipo sui tempi. Il 12 novembre del 2010, durante la conferenza stampa sul set del film, organizzata dall'Apulia Film Commission, disse: «Penso che per guarire da questo nostro presente si debba far ritorno alla terra natale. Dov'è cominciata la vita? Sarà l'Africa a salvarci e non il contrario. Ho ottant'anni e mi chiedo che futuro mi resti. Non futuro temporale, quello che si misura con l'orologio e con il calendario. Quello del cuore, del sentimento, per cui un istante può valere un'eternità... insomma, se non apriamo le nostre case, compresa la casa più intima, che è il nostro animo, siamo solo uomini di cartone. La chiesa è casa senza domande. Se non apri la casa reale e mistica all'umanità debole e delusa, non arriverai a niente. C'è salvezza se sapremo inginocchiarci davanti ai migranti più che davanti al crocifisso».

La Puglia fu scelta come set per un semplice motivo.

Nel 1991 approdò a Bari la nave albanese Vlora, quella raccontata nel film di Gianni Amelio *Lamerica* (1994), con a bordo oltre ventimila persone: il più grande sbarco di migranti mai arrivato in Italia. Da quel giorno Bari venne chiamata «Città dell'incontro e dell'accoglienza». Nel 2011 Olmi fu invitato a Bari per il Festival Frontiere. In quell'occasione gli furono consegnate le chiavi della città dall'allora sindaco Michele Emiliano che,

conoscendo il progetto, gli permise di costruire la sua chiesa dentro il Palaflorio, il palazzetto dello sport del quartiere Japigia.

Scrivendo Ermanno in *Lettera a una chiesa che ha dimenticato Gesù*: «Nel mio film *Il villaggio di cartone* racconto di una chiesa dimessa, senza più simboli religiosi, completamente spoglia, e di un vecchio parroco che viene messo a riposo. Ma si può mettere a riposo un prete? Va in pensione uno che ha lavorato per necessità di un guadagno e con un legittimo diritto a garantirsi un futuro di vita certa. Un prete non fa un lavoro per trarne profitto, ma per soccorrere le anime. Il suo compito corrisponde alla sacralità della sua vocazione, che non andrà mai in vacanza. Anche quando la fede può vacillare, un prete non viene meno al suo giuramento di donazione agli altri: fare il bene vale più della fede».

Al di là del mio lavoro sul film di Ermanno, che poi si concretizzò nella sua «estensione» dal titolo *Un foglio bianco*, ho pensato spesso a queste parole.

Oggi, con l'aria che tira, nessuno finanzierebbe un film come *Il villaggio di cartone*, e neppure *Un foglio bianco*, che ho realizzato giorno dopo giorno sullo stesso set. L'idea di Ermanno si rivelò buona. Fu un gioco a due di grande intimità e di impareggiabile complicità.

Era così abituato alla mia presenza che nemmeno si accorgeva che lo stavo riprendendo. Nonostante avessi sempre in mano una piccola handycam hd sembravo, come di consueto, uno della troupe. Inoltre, per registrare l'audio nella maniera più discreta possibile non portavo il microfono addosso, ma l'avevo agganciato in modo rudimentale sopra alla telecamera.

Di questo percorso compiuto insieme, dalla preparazione alle riprese, durato ben cinque mesi, cercai di cogliere gli aspetti più misteriosi e intimi del lavoro di un regista, ma non solo. Quello che mi interessava non era documentare la «macchina cinema», bensì tutto quello che la nutre, a cominciare dagli incontri con i personaggi che Olmi andava infaticabilmente cercando per il cast della sua opera. Donne, uomini e bambini provenienti dai paesi più poveri del mondo. Migranti, rifugiati, esuli, disperati appena sbarcati sulle nostre coste, sopravvissuti ai naufragi in mezzo al Mediterraneo. Per tutti costoro Olmi non era un regista, ma un amico col quale dialogare (grazie a un interprete) senza soggezione, in totale libertà e serenità. Nessuno di loro lo conosceva.

- E come si chiama lei?
- Olmi, come gli alberi.
- Uhm, e di cosa si occupa?
- Di fare questo film.
- Che film?
- La tua, la vostra storia... e quella di un prete.

Il materiale girato in quei mesi è talmente vasto che potrei montare un altro paio di film. Alla fine della terza stesura di montaggio andai ad Asiago. Ermanno si sistemò nella sua moviola con Paolo Cottignola:

- Avanti, vediamo cos'hai combinato!
- Guarda che è lungo, in certi punti va ancora tagliato,
- replicai, già sulla difensiva.

Dopo novanta minuti in cui restò immobile davanti allo schermo, concentrato sulla proiezione, Ermanno rimase, come sempre, un po' in silenzio, poi sentenziò:

- Non c'è da tagliare niente... proprio un bel niente.
- Ma guarda che è lungo, la gente si stufa...
- Quale gente? Sai perché l'abbiamo fatto e a chi è destinato... non lo rovinare con la tua frenesia del ritmo, è bello così... Tu Paolo, cosa dici?

Guardai Paolo quasi supplicandolo di dire qualcosa affinché Ermanno cambiasse idea. Niente da fare, anche lui era d'accordo. Allora capii e mi venne un brivido: Ermanno vedeva *Un foglio bianco* come il suo testamento artistico e spirituale. La «gente» alla quale il film era destinato non era il grande pubblico oppure il cinefilo, bensì i giovani che volevano fare del cinema la loro professione. Il titolo stesso racchiudeva la summa di tutto il suo percorso di vita, dei capolavori che nel tempo aveva creato: dai primi cortometraggi per la Edison volta fino a *Il villaggio di cartone*.

«A ottant'anni non ho nemmeno più bisogno di una sceneggiatura per girare, voglio sentirmi libero, anche di cambiare le cose all'improvviso, essere cioè un foglio bianco da riempire, lì, in quel momento. La libertà è un foglio bianco.»

Martedì 6 settembre 2011 *Il villaggio di cartone* venne presentato fuori concorso alla 68^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Quella sera Ermanno, accompagnato da Loredana, varcò per l'ultima volta l'ingresso del Palazzo del Cinema. In Sala Grande fu accolto da un'indimenticabile, calorosa standing ovation. Accecato dai flash dei fotografi si sedette al posto d'onore accanto al presidente Paolo Baratta, Rutger Hauer, Michael Lindsay e tutti gli altri non-attori di colore. Mentre si stavano

spegnendo le luci ci scambiammo uno sguardo eloquente, consapevoli che il film avrebbe suscitato l'ira di chi, già allora, si adoperava per portare l'Italia dove è oggi, in balia dell'odio razziale.

Il giorno dopo, nella sezione Controcampo Italiano, venne proiettato, nella Sala Volpi gremita di pubblico, anche *Un foglio bianco* che, come ultima didascalia prima dei titoli di coda, riportava:

«Il nostro futuro è nella ricerca delle nostre origini e io penso che in questa ricerca l'Africa salverà noi e non viceversa, perché ci fa conoscere e ci porterà al punto delle nostre origini. Se abbiamo bisogno di aiuto chiediamolo a loro. Ermanno Olmi».

VENTI

Fare un film sulla Prima guerra mondiale mi piacerebbe, il problema è che vedere uno con l'elmetto che entra nel mio set mi fa cadere le braccia.

CARLO MAZZACURATI

«Mio padre aveva diciannove anni quando venne chiamato alle armi. A quell'età, l'esaltazione dell'eroicità infiamma menti e cuori, soprattutto dei più giovani. Scelse l'arma dei bersaglieri, battaglioni d'assalto, e si trovò dentro la carneficina del Carso e del Piave, che segnò la sua giovinezza e il resto della sua vita. Ero bambino quando lui raccontava, a me e a mio fratello più grande, del dolore della guerra, di quegli istanti terribili in attesa dell'ordine di andare all'assalto e sai che la morte è lì, che ti attende sul bordo della trincea. Ricordava i suoi compagni e più d'una volta l'ho visto piangere. Della Prima guerra mondiale non è rimasto più nessuno di coloro che l'hanno vissuta e nessun altro potrà testimoniare con la propria voce tutto il dolore di quella carneficina. Rimangono gli scritti: quelli dei letterati e quelli dei più umili dove la verità non ha contorni di retorica.»

Ho sentito spesso Ermanno raccontare questa storia, sia prima che dopo le riprese di *Torneranno i prati*. Ogni volta il mio pensiero andava a mio nonno Pasquale che ve-

niva da un remoto paese della Lucania, San Martino d'Agri. Un nonno che non ho mai conosciuto perché morto a soli trentadue anni nel 1928 a causa della tisi contratta nelle trincee del Pasubio, poco lontano da Asiago. Se le cose fossero andate diversamente, al momento della mia nascita avrebbe avuto cinquantasei anni e sarebbe stato nel pieno del vigore.

Un giorno, mentre stavamo facendo i sopralluoghi dove poi sarebbe stata costruita la «trincea esterna», lo raccontai a Ermanno che replicò: – Sai cosa diceva il Toni-Matto, un vecchio pastore dell'altopiano? Diceva: «La guerra è una brutta bestia che gira il mondo e non si ferma mai...» e in questo girovagare maledetto ha incontrato anche tuo nonno che doveva ubbidire a ordini che magari nemmeno capiva.

Mentre l'auto aggrediva i tornanti che portavano a Cima Larici, in Val Formica, Ermanno rimase a lungo in silenzio, poi aggiunse: – Un giorno ero a Pallanza... sul lungo lago c'è un mausoleo che ospita la salma del generale Luigi Cadorna... una roba orrenda, fatta dai fascisti... «Morire, non ripiegare» diceva. Bè, sai cosa ci scriverei invece sotto la statua del Generale? Ci scriverei: «Criminale di guerra»... eccome se ce lo scriverei.

Non era ancora inverno e quel sopralluogo al Dosso di Sopra si svolse in un clima mite, nonostante l'altezza (1800 metri). Ermanno suggerì allo scenografo Giuseppe Pirrotta che sarebbe stato meglio «fiammare» ancora un po' i tronchi dell'ingresso della trincea e poi metterci sopra del muschio affinché sembrassero lì da qualche anno, non da pochi giorni.

– Certo, signor Olmi! Ma quando saremo qui a girare sarà tutto coperto di neve, – replicò perplesso lo scenografo.

– Speriamo, perché se non nevica... eh, non ci voglio nemmeno pensare! – rispose Ermanno che con le previsioni del tempo era sempre sul chi va là.

In *Torneranno i prati* il racconto si svolge in una sola nottata di plenilunio invernale. Dentro la trincea ormai sommersa di neve si consuma l'attesa dei fanti e dei loro ufficiali e sottoufficiali. Una lunga notte di paura che la truppa vive attimo dopo attimo fra incubi, febbri, deliri, freddo, terrore e malinconie, fino a quando non arriverà l'ordine di uscire, e quindi di morire. «Anca le bestie... quando le sente l'odor del sangue... le pisa e le caga prima d'andar al macello. E no simo anca noaltri come le bestie?» (Anche le bestie, quando sentono l'odore del sangue, pisciano e cagano prima d'andare al macello. Non siamo anche noi come le bestie?), dice un soldato dopo aver orinato e lasciato andare una rumorosa flatulenza nel buttarsi fuori dalla trincea. «Tutto ciò che si narra in questo film è realmente accaduto – scriverà Ermanno per il pressbook del film – e poiché il passato appartiene alla memoria, ciascuno lo può evocare secondo il proprio sentimento.»

Poco prima dell'inizio delle riprese, fissato per la metà di gennaio del 2014, successe un episodio imprevisto. Ormai il cast era al completo, le prove dei costumi fatte, le scenografie pronte, nevicava perfino da giorni. Tutto era perfetto insomma, eppure vedevo Ermanno sempre più nervoso, insoddisfatto, sfuggente. Qualcosa non stava andando per il verso giusto. Era giovedì e il lunedì successivo avremmo

battuto il primo ciak. Al ritorno da Val Formica, dopo alcune riprese d'ambientazione, visto che in macchina eravamo soli, gli chiesi cosa lo stava tormentando. Ermanno fece un sospiro e, tenendo lo sguardo fisso ai boschi che scorrevano oltre il finestrino, mormorò quasi a se stesso:

– Ho sbagliato tutto... dobbiamo rinviare il film... rinviarlo, sì... è l'unica soluzione.

Non l'avevo mai visto così affranto, non riuscivo a capire cosa ci fosse di sbagliato. La risposta mi arrivò come una frustata:

– Non ti sei accorto che il tenentino sembra il capitano e che il capitano sembra il tenentino? Sembra quasi che abbiano la stessa età... invece il tenentino deve essere molto più giovane, quasi un bambino. Ho combinato un bel guaio... ma come ho fatto a non accorgermene prima? Come ho fatto? E mi fa male anche la schiena...

Senza dar peso alle ultime parole, cercai di rassicurarlo come potevo:

– Guarda che ci sono più di dieci anni di differenza fra uno e l'altro...

Parole al vento. Dopo aver lasciato Ermanno a casa sua, scesi verso l'albergo con un macigno sullo stomaco. Rinviare il film significava non farlo mai più. Con l'allungarsi delle giornate, la neve, abbondante e compatta, si sarebbe sciolta e i contratti con gli attori sarebbero scaduti.

Improvvisamente, guidando sotto la neve che aveva ricominciato a cadere, un barlume di speranza si accese. Tornai da Ermanno.

– Tempo fa ti ho mandato il dvd dell'ultimo lavoro che ho fatto, quel film sui carabinieri fucilati dai nazisti a Fiesole, ti ricordi?

Senza distogliere lo sguardo dal «Corriere della Sera» che stava leggendo, Ermanno borbottò: – E allora?

– E allora in quel film c'è uno che potrebbe fare il tenentino come dici tu...

Abbassando gli occhiali da lettura sulla punta del naso, Ermanno mi lanciò un'occhiata dubbiosa:

– E chi è?

– È bravo, credimi... Certo, non è Leonardo Di Caprio, ma magari se lo vedi... Lo vuoi rivedere?

Trovare quel dvd fra tutte le carte, i libri, i faldoni e le cartellette che ingombravano il suo studio non fu un'impresa facile. Quando ormai le speranze si stavano esaurendo, Loredana aprì un cassetto:

– È questo?

– Ecco, vedi... tu metti lì una roba e lei la nasconde... come si fa poi a trovare quello che si cerca? Sembra che ci siano le sabbie mobili in questa casa! – sbottò Ermanno.

Mettemmo il dvd nel lettore e andai subito al punto che volevo vedesse. Ermanno lo guardò un paio di volte, poi una terza, e così anche altre parti del film dove il ragazzo recitava dei dialoghi consistenti.

– Sì, potrebbe essere giusto, ma bisogna vederlo di persona. Domani mattina in sartoria gli mettiamo addosso anche la divisa e vediamo come sta.

– Domani mattina? Ma sono quasi le sette di sera e quello sta a Roma...

– Se non c'è o non può, amen... vorrà dire che mi devo arrendere.

Non c'era più un minuto da perdere. Mi attaccai al telefono. Fortunatamente il ragazzo non stava lavorando. Gli dissi di prendere il primo treno per Padova dove avrebbe trovato un'auto ad attenderlo che l'avrebbe portato ad Asiago.

– A fare cosa? – mi chiese perplesso.

Gli spiegai meglio, e nel sentire il nome di Ermanno non fiatò per qualche istante.

– Ohè, sei svenuto? Hai un Intercity Notte che parte alle 23:50, alle sei e mezza sei a Padova... diciamo che alle otto sei ad Asiago, vai in sartoria e alle dieci vieni da Ermanno già vestito. Ti faccio fare il biglietto, d'accordo?

Dall'altra parte del telefono affiorò un balbettio:

– Sì, sì...

Tirai un sospiro di sollievo.

Come stabilito, la mattina dopo, con addosso un grigio e pesantissimo pastrano militare che lo faceva sembrare più un cavaliere Jedi che un ufficiale del Regio Esercito, ancora rimbambito dal viaggio, durante il quale mi aveva confessato di non aver chiuso occhio, palpitante come uno scolaro al primo giorno di scuola, la fronte imperlata di sudore, il ragazzo si presentò davanti a Ermanno.

Li lasciai da soli.

L'incontro durò meno di mezz'ora. Alla fine lo riportai in sartoria.

– Come sarà andata? – mi chiese con un filo di voce.

– Bene, – dissi per rincuorarlo. – Molto bene, stai tranquillo...

E così andò. Alessandro Sperduti ottenne il ruolo del «tenentino», in poche parole il ruolo più importante ol-

tre a quello del maggiore dell'avamposto, interpretato da Claudio Santamaria.

Ora potevamo cominciare a girare.

«Vorrei che prima ancora che un bel film, fosse un film utile. Utile! C'è in tutte le celebrazioni il pericolo dello sventolio di bandiere: ci vuole, anche perché è uno dei modi per ricordare, ma guai se fosse il solo modo per ricordare. Dobbiamo capire perché la guerra, perché questa guerra mondiale è accaduta. Noi dobbiamo sapere, conoscere, perché come può la storia essere maestra di vita se ci propinano una storia che non è sincera, anzi, che non è onesta? Allora a cent'anni di distanza penso che il miglior modo di celebrare il primo conflitto mondiale sia proprio questo: capire perché è successo. Oggi siamo alla vigilia di qualcosa che rischia di somigliare molto, ma con conseguenze ben più gravi, a quella Prima guerra mondiale. Perché ancora si parla di guerra? Ma possibile che la civiltà non aiuti a capire le cose più ovvie e scontate, che la guerra è l'atto più stupido che l'umanità possa compiere? Come è possibile? Allora la celebrazione cosa deve essere?

Proprio questo: voglio capire perché, perché non succeda un'altra volta.»

Per proteggersi dalla temperatura glaciale (-8, -12 gradi) che attanagliava il Dosso di Sopra, Ermanno si era fatto costruire una piccolissima casetta di legno dove erano stati sistemati monitor e stufette. Il set, cioè l'esterno della trincea, era a circa settecento metri. Per comunicare usavamo le radio trasmittenti, ma il più delle volte la voce

di Ermanno giungeva flebile, confusa. L'unico modo per evitare incomprensioni era andare su e giù fra la casetta e il set, sprofondando ad ogni passo nella neve che non ci dava tregua. Nevicava ogni giorno. Alla fine la trincea e i reticolati scomparvero del tutto.

In quel pandemonio della natura Ermanno, ormai ottantatreenne, sembrava animato da una forza inesauribile. Saltava sulla motoslitte che lo portava in cima al dosso fino alla casetta, poi si piazzava lì con in testa il suo colbacco peloso che pareva uscito dall'armadio di Tolstoj e, di giorno come di notte quando il termometro andava in picchiata, guardava imperturbabile i due monitor collegati alle macchine da presa. Nonostante avesse le mani infagottate da un paio di guantoni termici, cercava invano di schiacciare il pulsante del walkie-talkie:

– Mau, mi senti? Ostia, ma non va mai 'sto coso? Pronto... Ecco... Dì a quel soldato che non deve fare la faccia da pesce lesso! Un po' di vita, su! Più indietro il maggiore! Claudio indietro, vai più indietro... là... va bene così, non ti muovere più. Il volontario dov'è? Il sergente la sa la battuta? Avanti, dai, azione che poi andiamo a bere un bel brodo caldo!

Oppure:

– Sacramento! Mau, arretra con quella benedetta macchina, non vedi che non ci stanno tutti nell'inquadratura?

– Più indietro non si può, c'è un muro di ghiaccio di tre metri.

– Cambia la lente... allarga.

– Già fatto...

– Oh santo Dio, e allora?

– E allora non so, togliamo qualcuno... – replicavo

fra un ginepraio di schiocchi di frequenze, fischi, parole smozzicate. Era più nitida la comunicazione fra Neil Armstrong che dalla luna parlava con Huston, della nostra.

Quando dovevamo girare delle scene al buio, finivamo anche alle due o alle tre di notte. Insomma, stare per undici ore filate su quel set non era certo una passeggiata di salute. Proprio sulle prime inquadrature la voce narrante dell'attendente del capitano racconta quello che, oltre la finzione del film, stavamo realmente vivendo: «Siamo sepolti sotto la neve; anche stanotte ne è caduta tanta e adesso ha uno spessore di quattro metri e mezzo... e ancora non ha smesso di nevicare...».

Tuttavia erano proprio le difficoltà, la fatica, il freddo, la neve incessante, le nebbie a sostenere le scene, regalando al film quella crudissima autenticità alla quale Ermano tanto ambiva.

«Ho letto e riletto i libri di testimoni diretti della guerra come l'amico Rigoni Stern per la Russia, Gadda per la Prima guerra mondiale, Lussu, Weber e altri e ho trovato delle pagine di straordinaria sensibilità percettiva nel cogliere quelle sfumature che lo storico di professione non può avere. Però anche questi autori che hanno vissuto direttamente quegli avvenimenti li hanno – uso una brutta parola – metabolizzati nello scrivere, perché i loro libri sono romanzi... Viceversa, ho letto pagine di anonimi, di chi non ha nome, ma solo un'indicazione geografica. Bene, la verità l'ho trovata lì, perché anche il testimone scrittore non dimentica di essere scrittore. Chi invece ha scritto quelle testimonianze le ha scritte o per sé o per i propri familiari. Ho letto delle pagi-

ne struggenti. Ripeto la domanda: chi scrive la storia? Quella ufficiale gli intellettuali, quella reale coloro che non hanno parola.»

Man mano che procedevamo nelle riprese il mal di schiena di Ermanno cominciò a peggiorare. Ormai faceva fatica a stare tutto il giorno sul set e quando il dolore diventava insopportabile era costretto a farsi riaccompagnare a casa.

– Vai avanti tu... – diceva. – Gira le scene di collegamento... fai arrivare il drappello da quel bosco, lo mandi su per quel costone fino alla trincea... poi domattina facciamo i dialoghi.

Vederlo così sofferente era una pena per tutti. Temeva una broncopolmonite e invece si stava annunciando un male peggiore.

La mattina del 3 novembre 2014, in occasione della conferenza stampa del film a Roma, Ermanno mandò un videomessaggio ai giornalisti dalla sua stanza d'ospedale al San Raffaele di Milano:

«Come potete vedere questa non è una messa in scena. Sono costretto qui per fare una serie di esami molto importanti... esami per quanto riguarda la salute, ovviamente, e quindi... come dire... mi dispiace molto non potere avere un dialogo con voi proprio in occasione di questo film. Ricordo in tanti anni la domanda cardine che mi veniva sempre fatta era: "Perché ha fatto questo film?" Perché? Normalmente non lo sai... è come uno stordimento, come quando uno s'innamora: gli viene prima un pre-pensiero che è un pre-sentimento... dopodiché questo sentimento

si configura in una storia. Qui non è avvenuto così. [...] Ho riscoperto adesso, tornando dentro l'argomento della Prima guerra mondiale, che abbiamo compiuto un grande tradimento nei confronti di tutti quei giovani... e anche civili... milioni di persone che sono morti in quella guerra. Non abbiamo spiegato loro perché sono morti... perché non l'abbiamo spiegato? Adesso celebriamo il centenario... fanfare, bandiere, discorsi... ma se prima non sciogliamo questo nodo dell'ipocrisia e direi della vigliaccheria... uso parole forti, lo so... resteremo sempre in quella fascia neutrale che è già tradimento. [...] Ho in mente un ammonimento di Albert Camus, che dice: "Se vuoi che un pensiero cambi il mondo, prima devi cambiare te stesso". Allora il pensiero che noi faremo a proposito di questi giovani è un proposito di cambiare il mondo, ma prima dobbiamo cambiare noi stessi».

VENTUNO

Quando si va al cinema, si alza la testa
e gli attori sono più grandi di noi.
Alla televisione si abbassa la testa
e gli attori sono più piccoli.

JEAN-LUC GODARD

Asiago, 25 febbraio 2016.

*Gentile Signora Eleonora Andreatta,
su indicazione di Maurizio Zaccaro, è con vero piacere
che le mando il quaderno con le prime note orientative es-
senziali ad esaminare il progetto di realizzazione del film
dal titolo New Italy con la regia dello stesso Zaccaro.*

*Da molti anni conservo ancora acceso il lumicino della spe-
ranza per questa storia di migranti così somigliante – pur nelle
diverse cause e le loro conseguenze – ai nostri contadini di fine
'800 quando per sopravvivere prendevano le vie dei mari senza
più ritorno. E ancora oggi il ricordo della terra dei padri ancora
non sbiadisce. La sacralità di quei sentimenti sorregge le loro
esistenze e i ricordi sono sempre nutrimento dell'anima.*

*Grazie, Signora Andreatta, e con sincera cordialità augu-
ro buon futuro per tutto.*

ERMANNO OLMI

«Non è la fine del mondo, ma la fine del nostro mondo».
Evelyne Pieiller

Di questa breve lettera indirizzata alla direttrice di Rai Fiction, oltre al contenuto, balzava subito all'occhio quella breve citazione in calce. Chi era Evelyne Pieiller?

Ermanno aveva l'abitudine di ritagliare e conservare gli articoli della stampa che più lo colpivano. Li metteva dentro delle cartelline o in quelle che lui chiamava le «cellette» del computer (che sempre cartelle sono) poi, al momento giusto, li ripescava per qualche citazione, se non addirittura per trasformarli nel primo abbozzo di un'idea, di un soggetto, oppure per adattarli in un dialogo. Era la sua piccola personalissima Wikipedia.

Nel caso di Evelyne Pieiller, giornalista, scrittrice e regista francese, la stessa citazione (che a sua volta arrivava da un libro di Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*) era già apparsa ne *L'apocalisse è un lieto fine*, che Ermanno aveva pubblicato per Rizzoli nel 2014.

Poche ma fulgide parole che evidentemente lo avevano colpito e che usava per sottolineare la potenza drammaturgica di un progetto come New Italy.

Il film, che Ermanno aveva pensato in una trilogia di episodi per la televisione – *Il paese che cammina*, *Cento giorni di nave* e *New Italy* – si ispirava a una storia vera, riportata dal giornalista Gian Antonio Stella per «Il Corriere della Sera», quella di un villaggio del Veneto che nel 1880, provato dalla miseria e dalle carestie, emigrò in blocco alla volta della Nuova Caledonia, all'epoca colonia francese d'oltremare, che avrebbe dovuto ospitare un'utopistica nuova nazione italiana, chiamata appunto New Italy.

L'ultima revisione del trattamento, che ho ancora nel computer, porta la data del settembre 2016, e inizia con

l'articolo di Stella:

«New Italy (Australia). Non sono bastati centoventi anni e centoventi raccolti di banane e centoventi tagli della canna da zucchero e centoventi messe di suffragio a cicatrizzare la ferita di "Cea Venessia", piccola Venezia, il paesino fondato in Australia dagli sventurati protagonisti della più incredibile, spaventosa e tragica odissea che mai una comunità di emigranti italiani abbia vissuto...».

In perfetta sintonia con le tragedie che quotidianamente accadevano, e purtroppo ancora accadono nel Mediterraneo soprattutto davanti alle coste di Lampedusa e della Sicilia, Ermanno voleva raccontare questa sconosciuta vicenda di migranti italiani come metafora del presente, e ci sarebbe riuscito alla perfezione se avesse trovato le giuste compatibilità produttive. Invece non andò così.

Ancora una volta il progetto fu reputato «complicato», «difficile» per il vasto pubblico della televisione generalista, in questo caso Rai Uno, tant'è che alla lettera di Ermanno non seguì mai alcuna risposta ufficiale.

Eppure non c'era assolutamente nulla di complicato, tantomeno nella parte apparentemente più complessa dei *Cento giorni di nave*.

Ci eravamo documentati con meticolosità sul come realizzarla. Avevo fatto perfino vedere a Ermanno qualche scena del film di Jan Troell *Utvandrarna* (*Gli emigranti*) del 1971, che ottenne la nomination agli Oscar come miglior film straniero. Ambientata nel 1850, la storia raccontava l'avventura di una coppia di contadini svedesi, Karl Oskar (Max von Sydow) e Kristina (Liv Ullmann), che da un villaggio ridotto in povertà a causa della carestia, abbandonavano tutto per imbarcarsi su un veliero alla volta

degli Stati Uniti, in cerca di fortuna. Più o meno quello che volevamo raccontare con *New Italy*.

– Va' che bella barca hanno trovato... – disse Ermanno mentre scorrevano le immagini del film. – Chissà se c'è ancora, informati...

– Eh, dal '71 sono passati quarantacinque anni, l'avranno demolita...

– Cerca, cerca... vedrai che salta fuori... se non quella almeno una simile...

Qualche tempo dopo tornai da Ermanno con la documentazione fotografica di una barca che faceva proprio al caso nostro. Non la Charlotte a vapore del film svedese ma un brigantino della Marina militare italiana, sessantuno metri di lunghezza per dieci di larghezza, due alberi e vele maestose. Nel vedere le immagini, l'espressione di Ermanno si fece radiosa: per lui il film era bell'e fatto.

Peccato che eravamo gli unici a crederci.

In un bel documentario prodotto da RaiMovie, *E venne l'uomo - Un dialogo con Ermanno Olmi* a cura di Federico Pontiggia e Alessandro Bignami, Ermanno racconta un aneddoto:

«Tu guarda per esempio gli abeti. Quando sono vecchi, stanchi, l'anno prima di morire fanno molte pigne, ma molte... e perché? Sanno che non toccherà più a loro ma a quelle sementi che resteranno lì... Anche Federicone, vale a dire il grande Fellini, non ha niente a che fare con il cinema... con il cinematografo... lui è, come dire, un abete nel pieno della sua vigorisità, e questo suo essere bugiardo... mentre diceva le bugie veniva già assolto. L'ho incontrato l'ultima volta di persona... con lui c'era Rotunno, e Fellini

aveva fatto poco tempo prima una dichiarazione dicendo che... no, no, il film si faceva e già circolavano degli assegni, e allora: "Ciao ciao, come va? Ho letto che..." dissi a Federico. "Eh, eh, Ermannino, eh, eh..." mi rispose. E pensa, mezzo passo dietro di lui, Rotunno guardandomi faceva... (Ermanno scrolla ripetutamente la testa in silenzio, come aveva visto fare a Rotunno, come a dire: è una bugia). Ma perché diceva una bugia? Certo, perché capiva che non poteva più fare un film, ma non voleva rattristare gli altri... e le bugie le diceva a se stesso per poter essere credibile. Sapeva benissimo che nessuno gli dava più una lira. E qui... e qui... a questo punto, come in altre circostanze, il paese Italia deve vergognarsi. Cosa daremmo noi per avere l'ultimo schizzo che Leonardo ha fatto e non soddisfatto ne ha fatto un cartoccio e l'ha buttato per terra... Andiamo a raccoglierlo, lo apriamo, vediamo che quel disegno racconta un tormento. Tu lo butteresti via? Oggi lo metterebbero in una teca. Allora... anche un film sbagliato... palesamente sbagliato di Federico... è da mettere in una vetrina di riguardo e invece la legge di mercato, anzi la legge dei mercanti, non lo consente».

VENTIDUE

Oggi è il mio compleanno. Compio settantadue anni. Be', è una bella età. Quando ne avevo venti, immaginando un uomo di settantadue anni, l'avrei visto come un vecchio bacucco. Ma io non mi sento così vecchio. Forse perché ho avuto la fortuna di lavorare, senza sosta. Quindi l'ho ben riempita, la mia vita. Mi posso contentare.

MARCELLO MASTROIANNI

9 ottobre 2017

Arrivai ad Asiago poco prima di pranzo, come di consueto. Il sole scaldava l'altopiano e rendeva fosforescente il bosco attorno alla casa di Ermanno che mi attendeva fuori, seduto sulla panca appena sopra le scale.

Si era fatto crescere la barba. La criniera leonina, una volta rossa come il fuoco, si era imbiancata. Il corpo si era rimpicciolito, ma mi accolse con lo stesso sorriso di sempre, caldo come quel confortante sole autunnale.

Mi sedetti al suo fianco. Mi chiese se avevo trovato traffico lungo i tornanti. Risposi che non c'era quasi nessuno, del resto in pochi salgono sull'altopiano di lunedì.

Per qualche istante restammo in silenzio a contemplare l'orizzonte mentre alle nostre spalle echeggiava il tambureggiare di un picchio, poi Ermanno sospirò come per liberarsi di tutta la spossatezza che si sentiva addosso. Il male non aveva alcuna intenzione di arrendersi, ma nemmeno lui, e così la battaglia andava avanti giorno dopo giorno, implacabile per entrambi, a colpi di chemio e radioterapia.

– C'è una novità... – dissi, sapendo che la notizia l'avrebbe rallegrato. – Ieri è nato il mio nipotino... sono diventato nonno...

Dietro le lenti, gli occhi di Ermanno si fecero più lucidi:

– E la chiami novità? È la cosa più bella del mondo, un magnifico regalo, altro che novità. Come si chiama?

– Yuri...

Ermanno si voltò verso Loredana che stava apparecchiando la tavola:

– Hai sentito? Il Mau è diventato nonno!

Mi batté la mano sulla coscia.

– Eh, eri quasi un bambino quando sei salito sull'Opel Blitz col Torri, ti ricordi? E adesso guarda qua... un nonnetto felice! Come ti invidio.

A tavola mi chiese a che punto era il film che stavo preparando a Lampedusa. Gli raccontai che era tutto abbastanza complicato, ma per fortuna Sergio Castellitto aveva accettato il ruolo del protagonista.

– Ah! Molto bene... molto bene... E quando giri?

– In primavera... ma solo quattro settimane, di più non me ne danno.

– Non ci sono soldi, eh?

– Pochi...

– Ce la farai lo stesso, ti conosco... poi, quando avrai finito, prendiamo un bel camper e andiamo a farci un giro fino a Mosca, così facciamo già i nostri sopralluoghi... sono proprio curioso di vedere la steppa, e poi Mosca, sei mai stato a Mosca?

– No, e tu?

– Macché... in Cecoslovacchia e in Slovenia per *Il sergente nella neve*, ma in Russia mai.

La sua voce non era più la stessa, ma più flebile, più «soffiata» si direbbe nel nostro gergo. Ermanno aveva bisogno di riposare e infatti, subito dopo il caffè, disse:

– Dormo un'oretta, poi cominciamo, eh?

Il trattamento al quale stavamo lavorando s'intitolava per il momento *K 23*, come il concerto per pianoforte e orchestra in A major di Mozart. C'era anche un sottotitolo che spiegava qualcosa in più: *La pianista e il despota*.

La trama, come sempre, era deliziosa. Narrava l'incredibile storia della più grande pianista russa del '900, Marja Judina (1899-1970).

Nel 1943 Josif Stalin ascoltò alla radio il concerto di Mozart eseguito dalla pianista e ne rimase così colpito da chiederne immediatamente il disco, che però non esisteva perché la Judina aveva suonato in diretta dagli studi radiofonici di Mosca.

Stalin non volle sentire ragioni. La Judina fu riportata in piena notte in sala d'incisione dove tutto era pronto, ma due direttori, forse per paura, declinarono l'invito di dirigere l'orchestra, solo un terzo accettò. All'alba la registrazione era pronta, il disco partì immediatamente per la Crimea e fu recapitato all'illustre ammiratore che elargì alla Judina una donazione di ventimila rubli, una vera fortuna per l'epoca.

La pianista li rifiutò: «La ringrazio. Pregherò giorno e notte per lei e chiederò al Signore che perdoni i suoi gravi peccati contro il popolo e la nazione. Dio è misericordioso, la perdonerà. I soldi li devolverò per i restauri della chiesa in cui vado».

Alla Judina non venne torto un capello. Alla morte di Stalin, sul grammofono nella sua dacia di Kuntsevo c'era ancora il disco del concerto per pianoforte e orchestra K 23 inciso in quella indimenticabile nottata.

Mi sono sempre chiesto dove Ermanno andasse a scovare certe storie. In questo caso il suggerimento arrivava da un conoscente che aveva letto *Marjia Judina. Più della musica* di Giovanna Parravicini, ricercatrice e specialista di storia della Chiesa in Russia.

Più che l'aspetto religioso della vicenda (la Judina si convertì al cristianesimo proprio nel momento in cui in Russia divampò la persecuzione dei cristiani) quello che aveva «scaldato» Ermanno fino a farlo decidere che quella storia e nessun'altra meritava d'essere portata in scena, era l'atteggiamento schivo della famosa pianista, il suo trasandatissimo modo di vestire, i memorabili silenzi e, soprattutto, il suo rapporto con il potere.

Durante i primi incontri, volti alla stesura preliminare del trattamento, avevo fatto leggere a Ermanno quello che, all'epoca, aveva scritto un critico musicale russo sulla Judina:

«Quando questa donna, dalla pettinatura liscia che le incorniciava il volto assorto, saliva sulla scena in un lungo abito scuro, austero, senza guardare nessuno, immersa nel suo mondo interiore, si sedeva al pianoforte, tergeva con un fazzoletto le mani e la tastiera e poi faceva una pausa prolungata, sembrava un rito di preparazione a qualcosa di importante, che superava i criteri di ordine puramente estetico per far emergere in primo piano un pathos morale».

– Pathos morale... – aveva subito sottolineato Ermano. – Vedi, è proprio questo che dobbiamo mettere a fuoco nella nostra storia se vogliamo emozionare il pubblico.

Nel pomeriggio, dopo l'ennesimo caffè, tirai fuori il computer dallo zainetto e ci rimettemmo al lavoro.

– Dove eravamo rimasti? – chiese Ermanno.

– Volevi aggiungere una nota al trattamento, avevi detto così...

– Sì, sì... qualcosa che faccia capire che abbiamo bisogno di un bel contributo di materiali cinematografici d'archivio. Scrivi così... cioè, che useremo il materiale d'archivio secondo... secondo una cifra stilistica non usuale... ecco... poiché dovranno convivere almeno varie scansioni di tempo narrativo. Si capisce cosa vogliamo dire, no?

Andammo avanti per un paio d'ore poi, verso le cinque e mezza, tornai all'albergo Aurora, ma non avevo voglia di chiudermi nella stanza.

Cominciai quindi a girovagare attorno al piccolo aeroporto di Asiago, distante solo un centinaio di metri. Scomparso il sole l'aria si era fatta più pungente e il cielo, con le nuvole dal colore tellurico che sfioravano l'antenna della torre di controllo, regalava uno spettacolo ineguagliabile.

Sapevo che quella poteva essere una delle mie ultime passeggiate serali sull'altopiano, e così, nella mestizia che mi attanagliava, i ricordi si inseguivano senza tregua.

Sulla pista dell'aeroporto avevamo girato una complicata scena di *Lunga vita alla signora*: l'arrivo del figlio in piena notte, con il suo Fokker, un biplano monomotore.

Nella macchina da presa nuova di zecca, appena comperata a Monaco di Baviera, la pellicola si era inceppata nel momento in cui l'aereo stava per atterrare. A Ermanno era venuto un travaso di bile: – Ma come avete caricato la pellicola? Ma la sapete usare 'sta macchina, o no? – La sua voce possente echeggiava nel buio per tutta la valle.

Volgendo lo sguardo a destra invece si poteva scorgere, in fondo sull'erba, il profilo della trincea di *Torneranno i prati*, ormai presa d'assalto dai turisti estivi.

Non ci volle molto a fare il giro dell'aeroporto e così, poco dopo, rientrai in albergo. Nel vedermi, la proprietaria mi attaccò subito uno dei suoi proverbiali bottoni. Insomma, se ero lì – arguì con convinzione – voleva dire che qualcosa stava bollendo in pentola, voleva dire che Ermanno si stava riprendendo bene, che si ricominciava a lavorare, grazie a Dio...

– Grazie a Dio, sì... – ripetei come un automa salendo la scala che portava alle camere.

Mi lasciai cadere sul letto.

«...sull'Opel Blitz col Torri, ti ricordi?» Impossibile dimenticare quel furgone azzurro con la striscia bianca lungo la carrozzeria, dove «Blitz» stava per «saetta», anche se a fatica raggiungeva i cento all'ora. Una notte, alla Bovisa, ce lo rubarono e non lo ritrovammo mai più.

– Come sarebbe a dire? – aveva chiesto Ermanno, basito.

– Eh, l'han rubà, 'sti malnat! – aveva replicato Torri tormentando il berretto, che aveva in mano, come Battisti fa col cappello quando nell'*Albero degli zoccoli* va a parlare col fattore.

– L'avevamo parcheggiato lì, dietro l'ufficio... che via l'era, Mau?

– Via Colico... di fianco alla ferrovia Nord.

– Ecco, lì, e la mattina dopo el ghera pu'... né de chi, né de là... sparito. Fortuna che ghera denter nagot, però l'andava ancora... perdeva l'oli ma l'andava. (La mattina dopo non c'era più... né di qui, né di là. Per fortuna che non c'era dentro niente, però andava ancora, perdeva olio ma andava.)

Ermanno aveva scrollato la testa:

– Andava? Ma non dicevi che dovevamo rifare la testata del motore?

– Eh, appunto, 'a hin minga dei lader de mestee... 'a hin dumà dei sifolott de menta. (...non sono mica dei ladri di mestiere, sono solo dei buoni a nulla.)

Ermanno si era messo a ridere, e Torri con lui.

Dopo il Blitz arrivò un Ford Transit, sempre azzurro. Ma non sarebbe stata mai più la stessa cosa.

La mattina successiva tornai da Ermanno che, chino sulle pagine del «Corriere», leggeva un articolo su una nuova strage di migranti nel canale di Sicilia, e scrollava la testa incredulo.

– Altri ottantadue... perfino lo scafista dice che è un incidente strano... – disse nel vedermi.

Chiuso il quotidiano ci rimettemmo al lavoro.

– Vai alla presentazione della Signora in nero... ricominciamo da lì...

Iniziai a leggere quello che avevamo già scritto:

«Un acquazzone improvviso scompiglia la cadenza della vita moscovita... I passanti più prudenti sostano negli androni dei palazzi signorili. Da principio non ci si guarda... ciascuno vuole rimanere estraneo all'altro... poi una

sbirciatina fuggevole: “Chi è quella Signora in nero con le scarpe da ginnastica bagnate – qualcuno si domanda – e che tuttavia emana il fascino magnetico delle forti personalità?”.

Intanto, la Signora in nero sta per prendere la sua decisione. Non ha nulla con cui ripararsi ma possiede una cartella di cuoio, come gli scolari... un riparo provvidenziale.

La Signora in nero, ignorando gli astanti che la guardano senza capire, si tuffa nel mare di pioggia...

A questo punto entra la voce fuori campo del fiduciario di Stalin».

– Sentiamo...

«Dove convergono le meteorologie della storia che si scontrano con la furia distruttiva di uragani, anche popoli e genti si distruggono con ancor più tragiche guerre... Circostanze di cui allora, a causa della mia giovane età, sono stato io stesso spettatore e testimone inconsapevole.»

Andammo avanti così, rileggendo, correggendo e scrivendo qualche nuova scena. Nonostante l'affaticamento e la spossatezza che le medicine gli infliggevano, a Ermanno non sfuggiva nulla, con la consueta meticolosità correggeva perfino una parola con un'altra perché «si faceva leggere meglio».

– Rileggi un attimo... – disse Ermanno dopo che avevamo corretto per l'ennesima volta uno snodo fondamentale della storia.

«La musica sottolinea i volti del popolo, ieri come oggi. Espressioni contratte nella sofferenza, nell'indigenza di chi forse non sa come tirare avanti. L'intera umanità è in quei volti, sublimati nell'assoluto dalla musica.

Ad ascoltare quelle note suonate al pianoforte con im-

pareggiabile maestria c'è anche il fiduciario... che si staglia nel vuoto del salone di una monumentale dacia.»

– Sì, bene... ma io scriverei «in questo *assoluto*, ad ascoltare quelle note»... *assoluto* dei volti, non ti pare? Bisogna sempre dare a chi legge uno stimolo per andare avanti, una parola che colpisca la sua attenzione, qualcosa che gli faccia capire, insomma, che questa non è una delle solite storie, ma *la storia*.

Corressi il paragrafo, poi guardai Ermanno che cominciava ad essere stanco. Era quasi mezzogiorno.

Loredana aveva già apparecchiato la tavola.

L'ultima, grande, impareggiabile lezione di sceneggiatura era finita.

Dopo pranzo ci salutammo dandoci appuntamento ai primi di novembre per completare il lavoro.

– Verrà un bellissimo film... basta trovare l'attrice giusta, ma in Russia non sarà difficile trovarla. Vai piano, eh... chiama quando arrivi, così sto tranquillo.

Non lo chiamai da casa, ma dall'ospedale Maggiore di Bologna, dove mi ero fermato per vedere Yuri, nato da poche ore. Gli passai mia figlia. Le parlò a lungo:

– E pensare che ti vedo ancora andare dietro la mamma con tua sorella... due paperine... lassù in montagna per il film del tuo babbo, ti ricordi? Adesso sei tu la mamma... E il paperino lì, come sta?

VENTITRÉ

Quando ero con lui (R. Fassbinder) la vita mi sembrava più intensa. È vero, chi gli stava attorno era destinato a soffrire, ma la sofferenza era ripagata dalla sensazione di vivere intensamente.

VOLKER SCHLÖNDORFF

Non andai ad Asiago né in novembre né in dicembre. Tantomeno nel nuovo anno. Mentre la salute di Ermanno continuava a peggiorare, partii per Lampedusa per preparare e poi girare *Nour*, tratto dal libro *Lacrime di sale* di Pietro Bartolo, il medico di *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016).

Con la mente ad Asiago e il corpo sull'isola cominciai a lavorare al film. La mia sola consolazione fu avere accanto mezza famiglia di Ermanno che, dopo tanti anni, sento un po' anche mia: Elisabetta Olmi come coprodottrice e Fabio Olmi che, da oltre quindici anni, ha sempre firmato la fotografia dei miei lavori. Grazie a loro ero sempre aggiornato sull'evolversi della malattia. Ma erano giorni di un'angoscia profonda, che prosciugava inesorabilmente ogni energia: Ermanno purtroppo stava perdendo la sua battaglia.

Uno dei primi giorni di maggio ci parlammo al telefono. Sapeva in quali difficoltà stavo girando e, con la poca voce che gli era rimasta, dalla stanza d'ospedale di Asiago dov'era ricoverato, concluse la telefonata con una frase

inattesa: – Mau... ogni film ha la sua dignità... e tu questa dignità la devi difendere a tutti i costi... sempre.

Le sue ultime parole. Ormai era chiaro quello che stava per succedere. Andai da Fabio, gli dissi di prendere il primo volo per Venezia.

Il film invece non si poteva fermare e così, sostituendolo temporaneamente alla fotografia, andammo avanti a girare.

La sera del 6 maggio mi dimenticai il telefono in modalità silenziosa, così non mi accorsi subito del messaggio arrivato nel cuore della notte in cui Elisabetta diceva: «Ermanno non c'è più».

La mattina dopo, appena arrivato sul set, riunii tutta la troupe intorno a me e, alludendo a Fabio che era volato ad Asiago, farfugliai:

– Oggi vi chiedo una cortesia, dovete darmi tutti una mano perché... perché sono rimasto solo.

Non aggiunsi altro. Ma capirono.

Ognuno tornò alle sue mansioni e quando tutto fu pronto misi l'occhio alla loupe della macchina. Nel vedermi balenare davanti il ciak con la data, 7 maggio 2018, la vista mi si offuscò.

Chiamai comunque la battuta. Tolto il ciak, nel mirino vidi solo un'ombra indistinta, immobile davanti all'obiettivo. Sergio Castellitto attendeva «l'azione» che mi ero dimenticato di dare.

– 'A Maurì, che faccio, vado?

Terminate le riprese, cominciai a vagabondare a piedi per l'isola e raggiunsi la Porta d'Europa, il monumento di Mimmo Paladino dedicato ai migranti morti in mare, che

si staglia aperta e solitaria in cima alla scogliera di Punta Pesce Spada. Lì, nonostante il furibondo vento di maestrale, rimasi ad ascoltare il mugghiare del mare fino al tramonto.

«Dobbiamo imparare a tacere e aspettare d'essere interrogati. Quello che possiamo fare di meritevole è dare risposte oneste, ma solo quando siamo interrogati. E prepararci al commiato finale dicendo, come Giovanni delle Bande Nere ne *Il Mestiere delle armi*, poco prima di morire: "Vogliatemi bene, quando non ci sarò più". Se io guardo la morte con questa richiesta d'amore, significa che quest'amore è la mia garanzia di sopravvivenza. Se ho lasciato una buona memoria nelle persone a cui ho voluto bene, tutti costoro mi vorranno bene e io avrò dato un significato alla mia vita.»

VENTIQUATTRO

Caro amico, ti scrivo, così mi distraigo un po'
E siccome sei molto lontano, più forte ti scriverò
Da quando sei partito c'è una grande novità
L'anno vecchio è finito, ormai
Ma qualcosa ancora qui non va...

LUCIO DALLA, *L'anno che verrà*

Caro Ermanno,

fra non molto finirà anche quest'anno, il 2020. Anno bisesto, anno dissesto, dicevi, ricordando che la gente ha sempre diffidato di questa stravaganza periodica. E infatti ne sono successe e ne continuano a succedere di tutti i colori. Ti saresti mai immaginato arene, cinema e teatri chiusi, sbarrati da mesi per una pandemia che sta falciando il mondo come mai prima d'ora? Eppure, come avresti fatto anche tu, cerchiamo di resistere, anzi tutto questo disastro ci esorta a fare ancora meglio il nostro lavoro, se mai riusciremo più a farlo come prima.

Federica è riuscita a finire appena in tempo un documentario bellissimo, *Albero nostro*, asciutto, senza tanti sentimentalismi, girato nella Bassa Bergamasca, con le testimonianze di quanti sono rimasti dell'*Albero degli zoccoli*. Sono certo che ti sarebbe piaciuto.

Così come avresti apprezzato *Nour*, l'unico dei miei lavori che, purtroppo, non hai fatto in tempo a vedere. Ti saresti fatto una sonora risata nel sapere che è stato defi-

nito «uno scorpione con la coda velenosa», perché oggi di storie di migranti è meglio non parlare.

Alla fine come vedi, il cerchio si è chiuso. Ho cominciato questa storia raccontando di *Milano '83*, censurato da chi all'epoca governava la città, per finire con *Nour*, come tanti altri film abbandonato a se stesso perché non c'è più un posto, una sala dove farlo vedere. Certo, ci sono sempre la tv, i computer, i tablet, perfino i telefonini, ma il cinema ha bisogno per sua natura del grande schermo e del suo pubblico, di gente che sta insieme gomito a gomito, a ridere o piangere nello stesso momento.

Ora di tutto questo sembra che non ci sia rimasto più niente. Tu stesso, come sempre in anticipo su questi tempi di disperazione globale, ne *Il sentimento della realtà* ti chiedi cosa ci resta. La risposta che ti dai è una sola: «La libertà. Possiamo fare della libertà la nostra idea di vita. Questo ti mette, non dico al di sopra della realtà ma quanto meno non ti fa essere del tutto oppresso da una condizione che domina il mondo: non te la fa accettare senza fare quello che è in tuo potere per reagire [...]. La libertà deve portarci a guardare dentro di noi, con onestà. Deve portarci a fare i conti con noi stessi, come individui e come società».

Vedi, la tua assenza, quella di un compagno di viaggio che ho amato e che è già arrivato (Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*), si fa sentire, eccome. Ma almeno con la scusa di scrivere questa nostra storia, siamo stati insieme ancora una volta. Le ore, le notti, le giornate passate su queste pagine sono servite a lenire un dolore che stava diventando insopportabile.

Abbiamo parlato sempre di tutto apertamente, a volte anche di religione, una materia con la quale ho sempre avuto poca confidenza, quasi come con la matematica.

Lo sapevi e hai rispettato questa mia «lacuna», come ti piaceva chiamarla, così come io ho sempre rispettato la tua fede.

Ecco perché oggi mi è difficile, se non impossibile, pensarti lassù a suonare l'arpa con Tullio, il Torri, Lietta, Suso, Luciano, tuo padre, tua madre e tanti altri amici.

So che a volte questo dubbio l'hai avuto anche tu:

– E se poi quando si arriva di là si prende una solenne tranvata perché non si trova nessuno? – dicesti un giorno.

Il pensiero della «tranvata», che avevi perfino mimato portando di taglio la mano alla fronte, ti strappò un sorriso che poi, grazie alle serafiche considerazioni del Torri, si trasformò in una delle tue indimenticabili risate.

– Te voret incontrà chi de là? El creatur? Mi pensi che l'è cumè indormentass, e te ste lì ad aspetà de insugnà un quajcoss ch'el riva no. Una roba inscì, insomma... (Chi vorresti incontrare di là? Il Creatore? Io penso che è come addormentarsi, e stai lì ad aspettare un sogno che non arriverà mai. Una roba così, insomma...)

Su questo mistero hai scritto pagine importanti:

«Dov'è Dio? [...] Oggi, da vecchio come sono, proverei a rispondere così: Dio non è fuori, ma dentro le cose. E allora, o Dio, lasciati trovare anche dentro di me, dove forse non ti ho cercato abbastanza. E incontrando lo sconosciuto, il diverso, il clandestino, l'amico e il nemico, chiediamo loro se ti hanno visto da qualche parte, e forse qualcuno risponderà, come se fosse semplicemente ovvio: "Era qui un momento fa...!"» (*Lettera a una Chiesa che ha dimenticato Gesù*, Piemme, 2013).

EPILOGO

I lucori dell'alba filtrano dalle persiane. Puck si è svegliato, si stira fino ad allungarsi sulle zampe posteriori, poi annusa l'aria. Qualcosa sembra già eccitarlo, forse il profumo intenso del primo taglio del fieno, che dai vicini prati si sparge ovunque, entra nelle case, penetra nelle narici portando con sé anche tutta la gioia di un'altra estate che sta per iniziare. È una fragranza dolce che quasi stordisce.

Ci scambiamo uno sguardo che la dice lunga sui nostri stati d'animo. Il suo strabordante di vita, il mio meno, molto meno, e infatti prendo tempo. Ripenso a quelle parole così definitive, insondabili, dolorose, «era qui un momento fa», ma poi mi scuoto, non voglio concludere questa nostra storia nella mestizia, tutt'altro.

Mi sposto da una stanza all'altra della casa avvolta nel silenzio.

Una tazza di tè si accompagna a meraviglia all'odore della natura, morta e risorta. Allungando lo sguardo verso l'orizzonte intravedo il mare e un po' più sotto, sulla via Emilia, il traffico che si sta facendo serrato come ogni mattina. Un viavai di gente alle prese con la quotidianità frenetica della vita moderna. Come direbbero gli inglesi «the hustle and bustle».

Nonostante tutto questo «hustle and bustle», lo stress e la fatica che comporta, fare cinema regala un impagabile privilegio: avere giornate in cui il tempo non ha più importanza e la vita riprende il suo ritmo secondo l'ordine naturale delle cose.

Quando Ermanno tornava ad Asiago fra un film e l'altro, c'era uno scoiattolino che ogni giorno veniva a prendere dalle sue mani un pezzettino di noce, a volte persino un biscotto. In cambio si faceva accarezzare e tirare la coda. Era diventato un amico.

La storia è andata avanti per qualche anno e ogni volta, quando dopo il disgelo primaverile lo scoiattolo si presentava puntuale sul terrazzo, per Ermanno era una grande gioia, un regalo: «Perché la felicità, quella vera, che riempie il cuore, è sempre gratuita...».

Come è gratuita la felicità che procura una passeggiata con il proprio cane su per la collina fino al convento dei Cappuccini e poi giù, verso il piccolo fiume Uso che attraversa la valle. Quando la stagione è asciutta e calda, ci sediamo per un po' sull'argine a guardare l'acqua che scorre davanti ai nostri occhi.

«Il fiume come paradigma di un'esistenza, quindi di una vita... Un fiume nasce sempre da una sorgente. C'è un momento in cui i rivoli che non vediamo, perché scorrono sotto terra, trovano il punto giusto per trovare uno sbocco alla luce. Ed è una nascita: l'acqua zampilla da una roccia ed è come un bambino che viene al mondo... Devo dire che è bello pensare a questo gorgogliare in mezzo alle pietre della montagna come a un'infanzia gioiosa.»

Visionario, imprevedibile Ermanno.

Per la prima volta mi interrogo sulle scelte che nel corso di tutti questi anni ho fatto. Devo ammettere che avevi ragione: non si può, non si deve sprecare il tempo piegan-

dosi alla volontà dei potenti. Inutile quindi rimpiangere i film che potevamo fare e che non ci hanno fatto fare. Ben altre cose sono state importanti.

Starti accanto, per esempio, e imparare sempre qualcosa da questa vicinanza. Questo è stato importante. Questa è stata la mia vera scelta.

«La scelta di un giovane dipende dalla sua inclinazione, ma anche dalla fortuna di incontrare un grande maestro.» Parole di Rita Levi-Montalcini che si sposano con la nostra idea di Ipotesi Cinema, dove maestro sei stato davvero, per tutti noi.

Fade out (dissolvenza)

ICONOGRAFIA



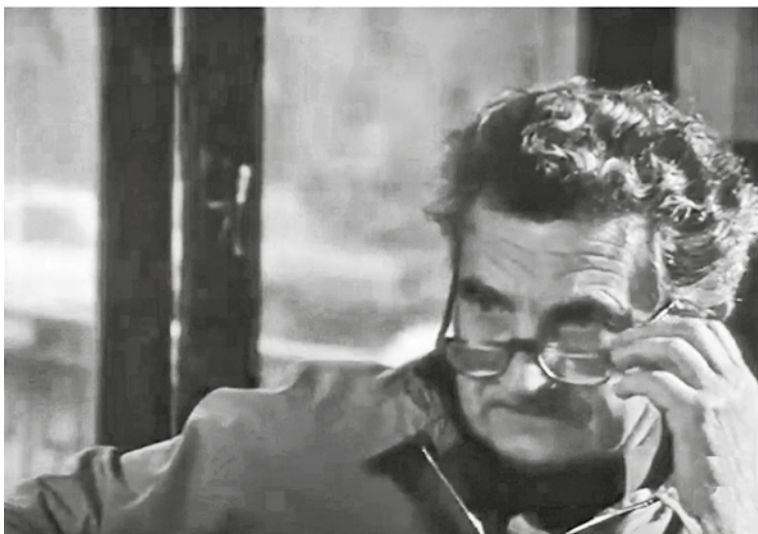
Sul set di *Camminacammina*, Volterra, 1980
(Foto © Piernello Manoni)



Sul set di *Camminacammina*, Volterra, 1980
(Foto © Piernello Manoni)



Sul set di *Camminacammina*, Volterra, 1980
(Foto © Piernello Manoni)



Attilio Torricelli. Fotogramma dal film *Effetto Olmi* di Mario Brenta, 1981



Sul set di *Lunga vita alla signora!*, Castel Ivano (TN), 1986



Sul set di *Lunga vita alla signora*, Castel Ivano (TN), 1986



Sul set di *Lunga vita alla signora!*, Castel Ivano (TN), 1986



Ermanno Olmi durante le riprese del film *Torneranno i prati*, 2014



Sul set di *Torneranno i prati*, Asiago, 2014



Franco Piavoli con Ermanno Olmi
(Foto © Elisabetta Olmi)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- T. Kezich, *Ermanno Olmi. Il mestiere delle immagini*, Falsopiano, 2004.
- E. Olmi, *L'apocalisse è un lieto fine. Storie della mia vita e del nostro futuro*, Rizzoli, 2014.
- E. Olmi, *Lettera a una Chiesa che ha dimenticato Gesù*, Piemme, 2013.
- E. Olmi, G. Torsello, *Il villaggio di cartone. Diabasis. Un film di Ermanno Olmi*, 24 Ore Cultura, 2011.
- E. Olmi, M. Manzoni, *Il primo sguardo*, Bompiani, 2015.
- Ermanno Olmi. Il sentimento della realtà*, a cura di Daniela Padoan, Imprimatur, 2015.
- Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, a cura di E. Allegretti, G. Giraud, Le Mani-Microart'S, 2001.

INDICE

- 5 *Ti ricordi, sull'Opel Blitz?*
 Introduzione di Emanuela Martini

LA SCELTA

- 13 Prologo
19 Uno
28 Due
34 Tre
43 Quattro
48 Cinque
55 Sei
60 Sette
67 Otto
75 Nove
81 Dieci
87 Undici
96 Dodici
103 Tredici
106 Quattordici
111 Quindici
115 Sedici
121 Diciassette
127 Diciotto
135 Diciannove
145 Venti
156 Ventuno
161 Ventidue
170 Ventitré
173 Ventiquattro
176 Epilogo

179 *Iconografia*
187 *Riferimenti bibliografici*

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020
presso Maggioli S.p.A.
Stabilimento di Santarcangelo di Romagna